ИСКУССТВО КИНО

«Война»

Режиссер Алексей Балабанов

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**«РУССКИЙ КОВЧЕГ»: ФИЛЬМ-КАДР Я УСТАЛ ОТ МОНТАЖА. Я ДОЛЖЕН ПОСТАВИТЬ ПЕРЕД СОБОЙ НОВЫЕ ЗАДАЧИ** *АЛЕКСАНДР СОКУРОВ* ❑**ХОРОШАЯ КАРТИНА О ПЛОХОЙ ЖИЗНИ «ВОЙНА» — ПРОСТОЙ И СТРАШНЫЙ ФИЛЬМ О ВОЙНЕ, КОТОРАЯ ВНУТРИ... КАК БОЛЕЗНЬ** *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* ❑**«МОЛИТВА ЗА ГЕТМАНА МАЗЕПУ»: КРОВАВЫЙ КАРНАВАЛ ЭТО ИСТОРИЧЕСКИЙ ВЕРТЕП, ГДЕ МЕРТВЫЕ ХВАТАЮТ ЗА ГОРЛО ЖИВЫХ** *ИРИНА ЗУБАВИНА* ❑**ВОЛШЕБНАЯ СИЛА СЛОВА НАМ ВЫПАЛ ВЕРБАЛЬНЫЙ ВЕК. ГЛАВНОЕ ПРАВИЛО — ПОЛЬЗОВАТЬСЯ СЛОВАМИ КАК «ОЗНАЧАЮЩИМИ НЕЧТО» ПРИ ПОЛНОЙ УВЕРЕННОСТИ, ЧТО ОНИ НЕ ОЗНАЧАЮТ НИЧЕГО** *ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ* ❑**БРАТЬЯ ФАРРЕЛЛИ. КЛАССИЧЕСКИЕ БЕБИ-БУМЕРЫ АНТИПОЛИТКОРРЕКТНАЯ ЭПАТАЖНОСТЬ ИХ СТИЛЯ СОСТОЯТЕЛЬНА ТОЛЬКО ВНУТРИ МЕЙНСТРИМА** *ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ* ❑**ГАРРИ ПОТТЕР: НОВАЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ «ИСТИНА» СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫМ СОЗДАНИЕМ СОВРЕМЕННОМУ ЧЕЛОВЕКУ СТАТЬ НЕСЛОЖНО И НЕЗАЗОРНО** *ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН* ❑**«РАЙ»: ФИЛЬМ О ЧУВСТВЕ ВИНЫ ОЧЕНЬ ВАЖНО ПОНЯТЬ ФРАЗУ ПЕСЕВИЧА, КОТОРУЮ Я НАХОЖУ ВЕЛИКОЙ: «МЫ ЗДЕСЬ, ЧТОБЫ ЗАЩИЩАТЬ ГРЕШНИКОВ, НО НЕ ГРЕХ»** *ТОМ ТИКВЕР* ❑**ДЕНЬ ПРОШЕНИЯ О ПРОЩЕНИИ ТЫ ДАЛ СЕБЕ СЛОВО НЕ ТРУСИТЬ, ТАК СДЕРЖИ ЕГО ДО КОНЦА. А ТАМ БУДЬ ЧТО БУДЕТ: ИСПОВЕДЬ ТАК ИСПОВЕДЬ...** *МИХАИЛ КОЗАКОВ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ
Останется только культура
Беседу ведет Светлана Проскурина
О фильме **«Русский ковчег»**

12
СВЕТЛАНА ПРОСКУРИНА
Глазами очевидца
Беседу ведет Н.Сиривля
О съемках фильма **«Русский ковчег»**

Р Е П Е Р Т У А Р

21
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Про Ивана и Джона
«Война», режиссер Алексей Балабанов

26
АНТОН ДОЛИН
A la guerre как на войне
«Война», режиссер Алексей Балабанов

30
ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ
Кирдык по-русски
«Война», режиссер Алексей Балабанов

33
АЛЕКСЕЙ КАРАХАН
Политкорректность или мужицкая правда?
«Война», режиссер Алексей Балабанов

36
ИРИНА ЗУБАВИНА
Попытка диагноза
«Молитва за гетмана Мазепу», режиссер Юрий Ильенко

41
ВИКТОР МАТИЗЕН
Грозный Могадишо
«Черный ястреб», режиссер Ридли Скотт

44
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
All you need is love
«Город потерянных душ», режиссер Миике Такаси

К О М М Е Н Т А Р И И

49
А.ХВАН
Юра (Бедный Юрик)

51
ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ
Новое сакральное пространство

54
ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ
Вербальное воскресение

И М Е Н А

59
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Братья Фаррелли как могильщики и реаниматоры
Новая американская комедия

РАЗБОРЫ

65
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Гарри Поттер, ваш выход!
«Отзывчивые» мифологии и проект нового человека

72
ТАТЬЯНА ИЕНСЕН
Концепция и реальность
Екатеринбург-2001

MEDIA

89
ИННА ТКАЧЕНКО
Ёклмн по поводу ПМЖ
«ПМЖ», режиссер Георгий Гаврилов

92
ГЕОРГИЙ ГАВРИЛОВ:
«Не нужно открывать Америку»
Интервью ведет Инна Ткаченко

ОПЫТ

99
ТОМ ТИКВЕР
Кесьлёвский — не догма, а руководство к действию
Интервью ведет Стас Тыркин
О фильме «Рай»

ПУБЛИКАЦИИ

107
О.СУРКОВА
Хроники Тарковского. «Зеркало»
Дневниковые записи с комментариями

ЧТЕНИЕ

125
МИХАИЛ КОЗАКОВ
Третий звонок
Сценарий с комментариями автора

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

161
СЕРГЕЙ СИНЯКОВ
Мертвый встал и пошел
Живые мертвые в современном кино

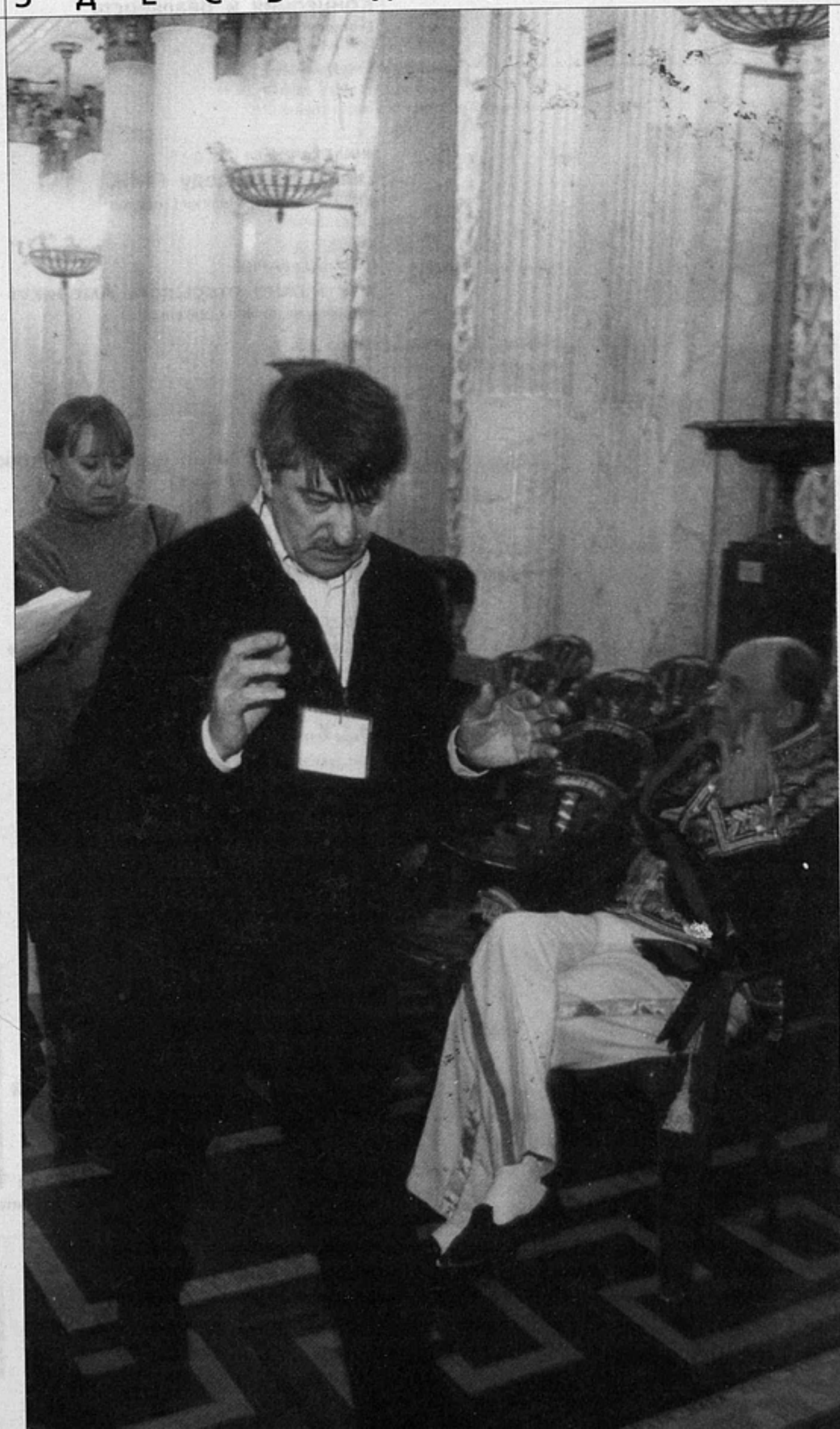
163
ИРИНА КУЛИК
Фонограммы старых сновидений
«Малхолланд Драйв», режиссер Дэвид Линч

166
АНДРЕЙ ФИЛОЗОВ
Зрительское признание читателя Толкиена
«Властелин колец: Братство кольца», режиссер Питер Джексон

171
АЛЕКСЕЙ ДОЛЖЕНКОВ
Японское наступление
Анимэ и манга как часть японской культуры

SUMMARY

175



А.Сокуров на съемках фильма «Русский ковчег»

23 декабря прошлого года в Эрмитаже происходила удивительная акция — режиссер Александр Сокуров снимал фильм «Русский ковчег». Об Эрмитаже. А точнее, о русской истории. На одном дыхании. А точнее, за полтора часа, не выключая камеру с 12.00 до 13.30.

О замысле и важнейших культурных контекстах «Русского ковчега» Александр Сокуров рассказывает в беседе с режиссером Светланой Проскуриной, которая принимала участие в работе над фильмом. Мы попросили ее также прокомментировать основные этапы этого уникального съемочного процесса.

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

Останется только культура

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СВЕТЛАНА ПРОСКУРИНА

Светлана Проскурина. У меня есть собака, такса Мартин. А у вас есть домашние животные?

Александр Сокуров. У меня птица есть. Я очень люблю птиц. За крылья, за легкость нрава, за свободу, за чистоту, независимость. Птица, даже если очень зависима от человека, она остается птицей. Мне кажется, что если бы я выбирал образ России, то для меня это, конечно, птица. Даже если она кормится с рук, у нее ведь есть крылья, и совершенно непонятно, куда она полетит... Вот и в отношениях России с Европой именно так — Россия может многое заимствовать у Европы, Европа может ее чему-то обучить... Но поклевала, поклевала и — с ладони полетела. И совершенно неизвестно, что впереди, куда она полетит, и бессмысленно загадывать...

С.Проскурина. Ваши герои — это и Солженицын, и дочери Шаляпина, и Ельцин, и просто женщина, которая работает с утра до ночи и ходит на могилу к собственному сыну. Как возникают ваши герои, как они вступают с вами в контакт?

А.Сокуров. Ну, этих героев значительно больше: это и ребята-пограничники, и пехотинцы... Трудно сказать. Я стараюсь делать только то, что мне интересно. К счастью, ни я, ни люди, которые работают со мной, мы никогда не делаем ничего по заказу в прямом смысле. Это вообще большое счастье для человека, работающего в области кино, изначально очень несвободной, технологической, тяжелой, материально затратной. Огромное счастье. Потому что сами условия требуют профессионального мужества.

Мне просто все интересно. К сожалению, в жизни так многое интересно, что я не могу остановиться. Мне интересен человеческий характер, разные проявления его, мне интересно профессиональное преломление, как человек изменяется, как он себя ведет, что он чувствует. Мне все интересно! У меня не литературный интерес к жизни, хотя я люблю литературу больше всего, и несопоставимо больше, чем кино, если я его вообще люблю. Мне интересен человек военный, человек штатский, интересна граница между жизнью и смертью, и я пытаюсь понять, как человеку преодолеть чувство смерти, как с этим чувством жить. Мне *все интересно* — физиология, технология, биология, зоология, движение человека; я ничего не могу с собой поделать. Поэтому если возникает душевный, не духовный (я подчеркиваю), а душевный контакт с какой-то жизненной ситуацией, я пытаюсь немедленно этот контакт поддержать. Так возник в свое время серьезный, глубокий контакт с Ельциным. Глубока была у меня любовь человеческая, не профессиональная, а человеческая, к Тарковскому. Как и все мы, я с чувством отчаяния переживал условия существования крестьян, сельского человека в советское время в России. Это просто часть моей жизни. Но большая беда, когда частью твоей жизни становятся другие жизни, другие люди и ты уже никуда не можешь от этого деться — они тебя преследуют.

А.Сокуров на съемках фильма «Русский ковчег»

Каждый человек, с которым я работал, становится слишком близким. Эти люди очень многое в моей жизни меняют, иногда принуждают меня к чему-то, иногда останавливают от каких-то поступков, потому что я понимаю: ответ перед этими людьми я должен буду держать. Иногда я не проявляю как гражданин России позицию, которая, возможно, должна быть, потому что у меня есть гораздо большая ответственность перед этими людьми. Ответственность перед отдельно взятым человеком для меня больше, чем ответственность перед отечеством моим.

С.Проскурина. Саша, а скажите, трудно не просить у сильных?

А.Сокуров. Я не могу сказать, что не прошу. Я пытался обращаться к людям, у которых есть большие деньги... Ну, многие вообще не выходят ни на какие контакты. И я понимаю, что не отношусь к числу тех, к кому проявляют интерес. А несколько человек с большими деньгами говорили мне: ну, были бы вы еврейским режиссером, мы вам помогли бы, а поскольку вы русский, вы и так справитесь. Я не испытываю угрызений совести, если обращаюсь за деньгами, хотя на самом деле это было редко. Сейчас я ни к кому не обращаюсь, потому что объективно все меньше и меньше в этом необходимости.

Минимум помощи мне оказывало Госкино и оказывает Министерство

культуры. Любое обращение к западным коллегам всегда встречает необходимую поддержку. Она ограничена только моим русским гражданством, если бы я был гражданином одной из европейских стран, то у меня проблем материальных в кинопроизводстве не было бы вообще. Только потому, что я гражданин России, возможность финансировать картины крайне затруднена, поскольку есть известное недоверие к русским банкам, к русской финансовой практике, а переправка сюда средств на кинопроизводство даже законом запрещена. Я это понимаю очень хорошо.

Нет, я не испытываю угрызений совести, потому что глубоко уверен: нам никогда не будет стыдно за то, что мы делаем. Я сейчас говорю не только о себе, но о тех людях, которые окружают меня. И, может быть, о тех, кто так же упорно занимается реализацией художественных замыслов в России. Нам не должно быть стыдно, потому что в конце концов останется именно то, что мы делаем. История оставит только это; она оставит впечатление о душе человека. Все экономические силы рухнут, одни сменятся другими, и одна власть сменится другой властью. Останется только искусство, только культура, мы прекрасно все это знаем. Нас окружает архитектура, которая создана душевным трудом; нас окружает живопись, мы сохраняем русский язык, потому что очень серьезно поработали наши предшественники. У нас остались народные мелодии, мы сохраняем возможность плакать, когда слушаем музыку, потому что у нас и до нас были Чайковский и Мусоргский, Рахманинов и Шостакович...

Собственно говоря, искусство свершилось, оно уже есть, и это наше главное счастье... Да и государство нам нужно не для того, чтобы существовала власть как таковая, а только для того, чтобы мы не перестали быть людьми. А людьми перестают быть, если нет общей культурной атмосферы и традиции, за которую борются, которую отстаивают. Традиции культуры в России имеют основополагающее значение; нет ничего более необходимого, строгого и абсолютно неизбежного для жизни. В России есть только художественно-культурные традиции. Во всем остальном мы проигрываем....

С.Проскурина. Скажите, пожалуйста, лично для вас существует бездна или хотя бы конфликт между замыслом и воплощением?

А.Сокуров. Это путь. Здесь нет пропасти. Это путь, на котором нет даже мостов. Это прямая дорога. Она, конечно, сложна тем, что очень длинна, но она прямая и ясная. Я четко знаю, что мне нужно, и стараюсь идти к цели. Но не могу сказать, что я человек абсолютно бескомпромиссный. Нет, я иду на очень многие компромиссы. Иногда это приводит к победе, иногда создает серьезные про-

Оператор Тильман Бюттнер на съемках фильма «Русский ковчег»

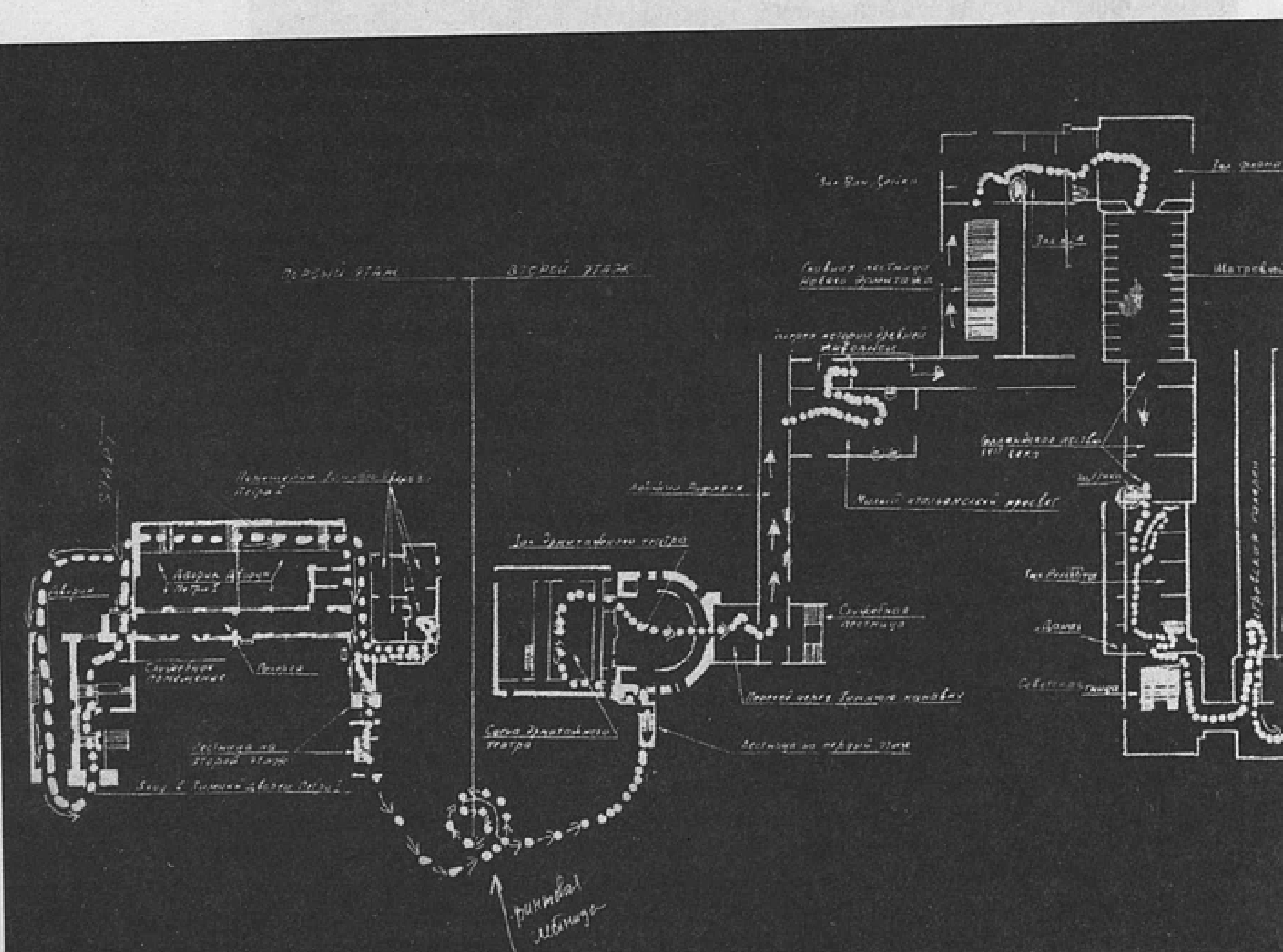
блемы. Но это путь, здесь нет никакого конфликта, если не считать экономическую компоненту.

Другое дело, что замысел должен сначала пройти все этапы внутреннего развития. Приблизительно четырнадцать-пятнадцать лет назад в дневниках я записал четко сформулированную идею «Русского ковчега» как структуры, как идеи технологической и художественной, как фильма, созданного на одном дыхании, одним кадром, иначе говоря. Ну, тогда еще не было соответствующего технического инструмента, и я это понимал очень хорошо. Потом я несколько раз побывал в Японии, в компании Sony мне показывали экспериментальные образцы новой технологии mechagics finishment, потом в Токио посмотрел первые павильонные образцы стационарных камер (они еще тогда были тяжелые, большие). И как только стало ясно, что существует эта технология и она уже поступила в серийное производство, я тотчас же откликнулся на предложение продюсера Андрея Дерябина сделать фильм об Эрмитаже. Этап за этапом мы пошли по этому пути. Но замысел должен обязательно иметь свой возраст; видите, почти пятнадцать лет все это ворочалось, формулировалось. Для художественного произведения обязательно нужен или возраст души, или возраст, так сказать, реальный.

С.Проскурина. Казалось бы, это совершенно невозможная ситуация, когда за один день снимаешь полнометражный фильм. Каковы были ваши приоритеты? Наверное, проект «Русский ковчег» выводит за скобки — если вообще не исключает — проблему денег и сложность взаимоотношений с продюсером? Ведь это необыкновенная продюсерская мечта — фильм за один день.

А.Сокуров. Да, я много раз слышал разговоры о том, что я снимаю в условиях огромных экономических и материальных возможностей. Но практически большая часть картин, которые я сделал, недосняты — не было средств. В советское время если меня и запускали, то запускали на остаточные сметы: выплывет — выплывет, не выплывет — не выплывет. Я соглашался работать, и ответственность вся ложилась на меня. Мне никогда не приходилось работать в таких, например, условиях, в каких работает Герман, когда можно снимать много лет не-

Схема маршрута съемочной группы по залам Эрмитажа

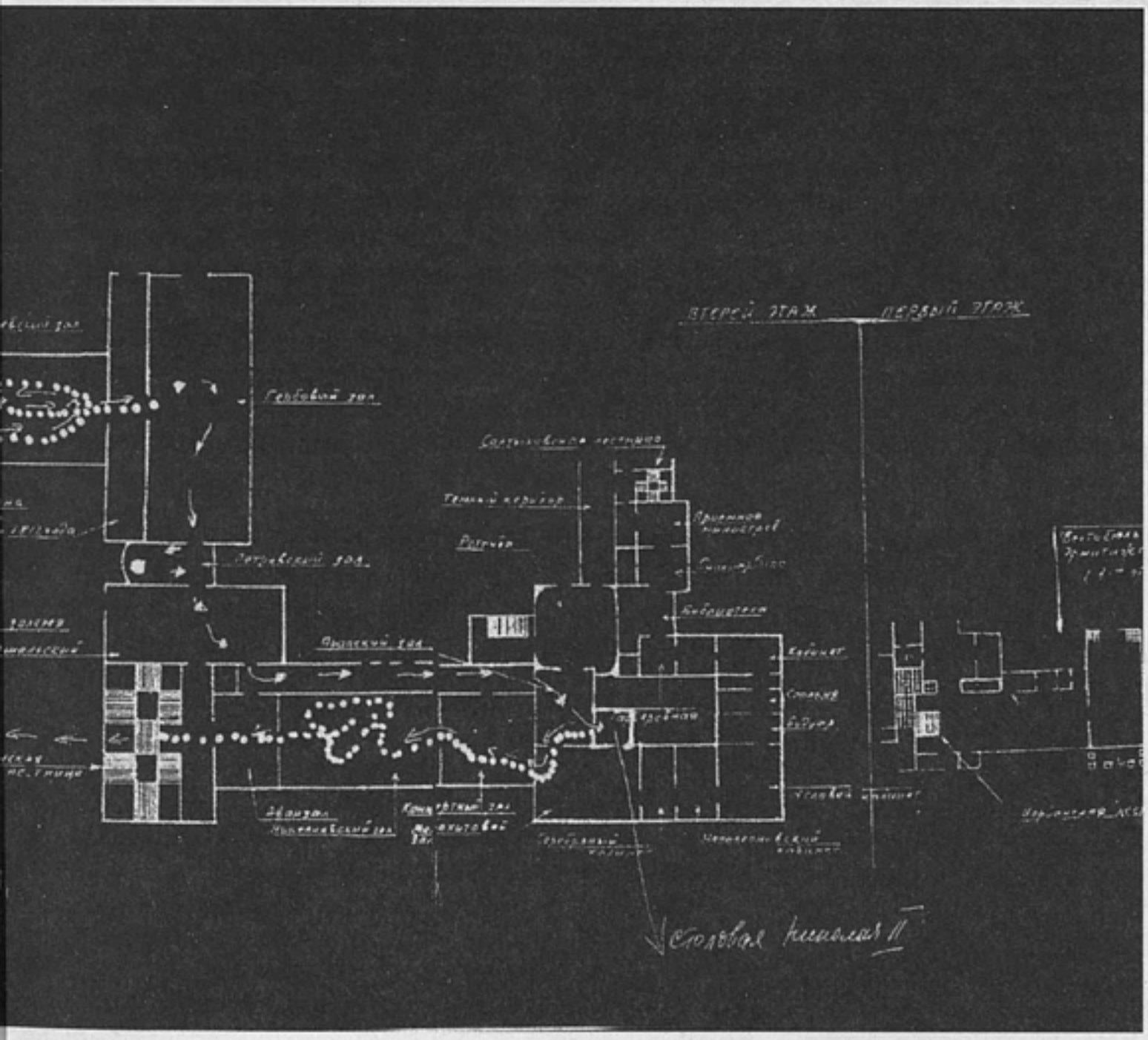


прерывно и, насколько я понимаю, с неограниченными средствами. Там, видимо, какая-то совершенно оригинальная экономическая ситуация. У меня никогда не было даже достаточных экономических средств.

После съемок «Русского ковчега» — а это был один день и один дубль — дефицит наших средств равняется двумстам тысячам долларов. Это огромная задолженность — съемочной группе, актерам, некоторым организациям. Но я уверен, что она будет ликвидирована в ближайшее время, наши продюсеры справятся с этой проблемой.

Должен сказать, что съемка фильма одним кадром — это серьезное намерение, с точки зрения профессиональной идеологии. На самом деле, если основательно изучить опыт, который был у нас, можно большие игровые картины, и я в этом уверен, снимать также одним кадром. Для этого, конечно, нужна четкая режиссерская позиция, ясное режиссерское представление о том, что надо: абсолютно вымуштрованный, профессиональный коллектив режиссерской и операторской групп, четкое представление продюсеров, какова их задача, какие плюсы и минусы это предложение рождает.

То, что мы сделали — конечно, открытие. Не с точки зрения искусства. Я бы не рискнул утверждать, что наша картина такое уж большое достижение. Съемка одним кадром — это только инструмент, как скальпель или зажим у хирурга во время операции, которыми он что-то осуществляет. С профессиональной точки зрения, главным было организоваться таким образом (и в деньгах, и в работе группы), чтобы не возникло простоев. Мы включили камеру в двенадцать часов дня и через полтора часа ее выключили. Но прежде мы должны были полгода серьезно к этому готовиться. В кинематографе съемочный период самый дорогой, самый емкий. Конечно, если бы мы эту картину снимали по кадрам, мы снимали бы ее год и она могла бы стоить, по моим расчетам, в сто пятьдесят раз дороже. Не зря ни одна кинематографическая организация мира не взялась бы за этот проект, потому что если снимать подобный фильм привычным способом, то стоимость могла быть около 200 миллионов долларов. Это по



моим приблизительным подсчетам. Только потому, что удалось найти некую организационную формулу, стоимость нашего проекта оказалась значительно, гигантски и несопоставимо ниже. Но на каждом этапе работы у нас была постоянная нехватка средств. В середине июня прошлого года мы вообще остановили производство, потому что у нас практически не было ни копейки. Только осенью оно было восстановлено, когда на картину пришел Андрей Разумовский, коллега из Москвы, который реанимировал и оживил наш проект, естественно, вместе с Андреем Дерябиным, нашим основным продюсером. И за следующие два с половиной месяца была проделана работа, которую, я уверен, ни одна кинематографическая организация, ни одна группа выполнить не смогла бы. Были отобраны девятьсот актеров, среди них известные актеры на крупные роли. Я уже не говорю о сложных обстоятельствах, связанных с декорированием; декорация у нас в полтора километра длиной. Это огромный объем постановки света, работы с художественным светом. Создавали декорационные элементы, восстанавливали историческую атмосферу, насколько это было возможно; несколько сотен костюмов шилось с абсолютно скрупулезным следованием историческим деталям.

Было очень сложно, временами тяжело, временами безнадежно тяжело; и эта сложность определялась не сложностью профессиональной или художественной, о которой я даже не буду здесь говорить, а тем, что у нас была хроническая, катастрофическая нехватка денег. Даже для меня, человека, привыкшего работать на гроши, иногда не получая вообще ничего за свой труд, привыкшего к скромным, маленьким сметам, положение было катастрофическое. Но хочу подчеркнуть, что считаю наш художественный труд лабораторным. Наша маленькая группа — не творческое объединение, а лаборатория, которая очень часто делает все впервые, я бы даже сказал, в мировой практике. Впервые мы стали абсолютно художественно обрабатывать электронные изображения. В области кинематографа мы впервые применили оптику, которую никогда никто не применял и которая существует в мире вообще в единственном экземпляре. Мы использовали огромные пространства, отражающие, стеклянные, зеркальные и так далее, для того чтобы осуществить идею абсолютно художественного изображения — не просто оптического, а художественного изображения, главные результаты которого существуют в мировой живописи. Мы пытаемся обучить кинематограф культуре мировой живописи, обучить визуальной культуре, настоящей академической визуальной культуре.

У меня нет никаких амбиций вселенских, я говорю о нашем художественном опыте, не настаивая на том, что это обучение должно иметь какое-то всеобщее значение, говорю только о собственном пути. И вообще хочу подчеркнуть, что ни на какую истину я не претендую. Я высказываю свое мнение о том, что я чувствую и что вижу.

С.Проскурина. Я знаю, что «Русский ковчег» потребовал огромного количества лиц, персонажей, каких-то поразительных взаимоотношений между ними. Как вы выбирали актеров, были ли какие-то свои особенности?

А.Сокуров. Я работал с великолепным профессионалом, с блестящим специалистом Татьяной Комаровой, с которой я работаю практически всегда. Она мой второй режиссер и ассистент по актерам. Критерий был очень простой — у нас снимались только актеры из Петербурга. Частично это связано с финансовой стороной, частично с тем, что в Петербурге существует какое-то особое настроение среди актеров — профессиональное поведение у них другое, они более скромные люди, более осторожные, более деликатные, у них нет звездной болезни, они погружены в реальную человеческую жизнь, с этими людьми можно говорить об очень серьезных вещах, не боясь, что это вызовет иронию или высокомерие. Я не хочу обидеть прочих актеров, просто говорю о том, что вижу здесь, в Петербурге.

Конечно, в первую очередь мы обратились к помощи тех, кого лично знаем. Условия — один съемочный день. Человек обязан прийти в этот день на съемку, мы не можем отменить или перенести ее на вторник или пятницу, когда актер, поболев, выздоровел и пришел. Актер, обещая в сентябре, что придет 23 декабря на съемки, что бы с ним ни случилось, должен слово сдержать. И нам дали слово девятьсот человек. На съемку не пришли по разным причинам двадцать актеров.

Мы понимали, что имеем дело с профессионально подготовленными людьми, с людьми нравственными, для которых честное отношение к профессии и нравственные качества превыше всего. Это понимание очень важно.

С.Проскурина. Ну а такая проблема: скажем, актер, который пробудет на экране всего пять секунд, а он играет русского императора и должен войти в Георгиевский зал так, чтобы за эти пять секунд проявить себя именно как император... Ведь вы ему помощник только на репетиции. Когда идете с камерой по залам Эрмитажа, вы уже не помощник, он должен существовать сам по себе?

А.Сокуров. Это очень серьезный и драматичный вопрос, почти трагичный, потому что были ситуации, когда, входя в какой-то эпизод с камерой, я понимал, что целый ряд моих актеров уже ничего не сделают — они не готовы. Была бессонная ночь, в течение которой делался грим, надевались сложные костюмы — ведь мы целую ночь не спали, огромное количество народа всю ночь не спали. И, конечно, съемка была очень большим испытанием. Были эпизоды, когда мы входили в зал и я понимал — не получается. Разумеется, я был к этому готов, были продуманы несколько вариантов, всякого рода резервных решений и ходов. В одном эпизоде бала, где у нас много сотен людей и мы двигаемся непрерывно, мы могли получить в любой момент такое количество непрожитых взглядов в камеру, что потом нельзя было бы ничего исправить. К счастью, этого не произошло, потому что мы опирались на мастерство профессионалов.

Полтора километра нашей декорации — это переход через разные залы, через разные эпохи. Часть эпизодов имели камерный характер, в них принимали участие два человека. А вот, например, в эпизоде на Теребеневской лестнице было больше сотни персонажей. Часть актеров у нас принимали участие в нескольких эпизодах, например, в эпизоде на балу и в эпизоде приема послов, откуда должны были перевести их на большое расстояние — в эпизод бала. Было приблизительно пять минут с секундами, для того чтобы двести пятьдесят человек перешли из одного пространства в другое. Как только камера вышла из зала, где снимался прием послов, она пошла дальше по действию, и вот уже бал совсем рядом. Помощники режиссера разделили двести пятьдесят актеров на отдельные группы и быстро стали кого бегом, кого почти бегом переводить вслед за камерой, а кого-то окружными путями. И все собрались в конечном итоге в этом эпизоде бала.

Когда камера входила, пройдя свою дорогу, в эпизод бала, все девятьсот человек должны были уже стоять здесь вместе с оркестром во главе с Гергиевым. Перемещение большого количества актеров было задачей непростой, потому что они должны были появиться здесь, не испытав никакого стресса от пробежек по залам, от этой торопливости, от того, что им постоянно напоминали, что время идет, секунды уходят, уходят... Ну, и само по себе быстрое передвижение двухсот пятидесяти человек по залам Эрмитажа, каждый из которых наполнен сокровищами, конечно, вызывало у нас тревогу, хотя никто всерьез не опасался, что работа актеров и съемочной группы нанесет какой-то ущерб Эрмитажу. Если бы возникало какое-то сомнение, тотчас было бы принято другое режиссерское решение или уменьшено количество актеров.

С.Проскурина. Движение по залам — это, действительно, переход из одной эпохи в другую, это движение довольно большого потока людей. Что было самое сложное здесь?

А.Сокуров. Использование специальных баллонов со светом, осветительных приборов, которые поднимаются на высоту дома, специальные схемы расстановки света, как внешние, со стороны улицы, так и внутри самих залов.

Ну, сейчас все это уже история, и уже многое мы забыли. Многие вещи, которые, конечно, надо было просто стенографировать, не зафиксированы. Хотя многое можно восстановить. Но надо отдать должное Эрмитажу — никакой другой музей в мире, конечно, никогда бы с таким доверием к съемочной группе не отнесся. Только Эрмитаж способен на такую открытость, и только Эрмитаж может поощрять такой художественный опыт, потому что на самом деле кинематограф к Эрмитажу никакого прямого отношения не имеет. Перед нами могли бы поставить заслонку и сказать: «Мы не участвуем в подобного рода художественном опыте, это не наше художественное пространство. Пожалуйста, стройте декорации и создавайте все условия в павильонах». Но прекрасно, что Михаил Пиотровский понимает: то, что мы делали, было для того, чтобы сохранить и, если

угодно, возвеличить Эрмитаж. Идет время, а Эрмитаж все больше и больше нуждается в защите. Это посильно было нам сделать, и мы это сделали.

В России на самом деле немного утонченного профессионального мастерства. У нас есть уникальная, удивительная одаренность людей, но высокого мастерства, совершенного профессионализма, внутренней работы на пути к достижению этого мастерства не хватает. Я это понял, работая за границей. К сожалению, тут большая наша проблема, проблема нашего характера в том числе.

С.Проскурина. Поэтому вы и выбрали на «Русский ковчег» оператора из Германии? Чем было вызвано это ваше решение, и что в вашей работе — оператор?

А.Сокуров. Оператор Тильман Бюттнер некоторым известен по картине «Беги, Лола, беги». Фильм не произвел на меня никакого впечатления. Да и потом, знаете, на русского режиссера трудно произвести впечатление операторской работой — все же у нас были Довженко, Козинцев, Калатозов, Тарковский, Бондарчук, и мы знаем, операторы какого класса стояли за камерой. Нас удивить в этом смысле сложно, а меня тем более. Выбор именно этого оператора объясняется тем, что он один из немногих, а может быть, единственный, кто согласился взять на себя ответственность в первую очередь за физическую задачу, потому что оператор стедикама, камеры, которую носят на себе без штатива, это оператор, снимающий непрерывно, как правило, семь-десять минут, а потом он полчаса отдыхает. Основная работа при этом ложится на режиссера. У нас же задача была следующая: полтора часа непрерывной художественной работы. К сожалению, на мой взгляд, в художественном смысле не все соответствует тем требованиям, которые я ставил. Но этот оператор взял на себя мужество участвовать в сложнейшем деле, прошел до конца. Это серьезный профессиональный поступок, серьезное профессиональное достижение, в том числе и физическое. Мы поняли, что человек в состоянии выдержать такую нагрузку. А физическая нагрузка настолько значительна, что, возможно, она даже препятствует выполнению художественной задачи. У меня есть еще определенный этап серьезной работы, когда все изобразительные недостатки я смогу поправить, и картина, без сомнения, обретет тот уровень, то качество, к которому я стремлюсь. Но выбор у меня был очень небольшой: в мире очень немного людей, которые в состоянии это сделать.

Подчеркиваю, я остановился на европейце, для меня был исключен вариант американского оператора, поскольку в той профессиональной среде наблюдается полное отсутствие какого-либо наполнения кадра вообще. Я имею в виду знание культуры, искусства, знание живописи, архитектуры. У европейца просто изначально другая готовность к созданию художественного произведения. А ведь несмотря на всю сложность идеи, режиссерской, постановочной задачи, наша цель была — создать художественное произведение вот такими непростыми средствами. Поэтому «Русский ковчег» — это европейская картина со всеми ее особенностями, это *русская европейская картина*.

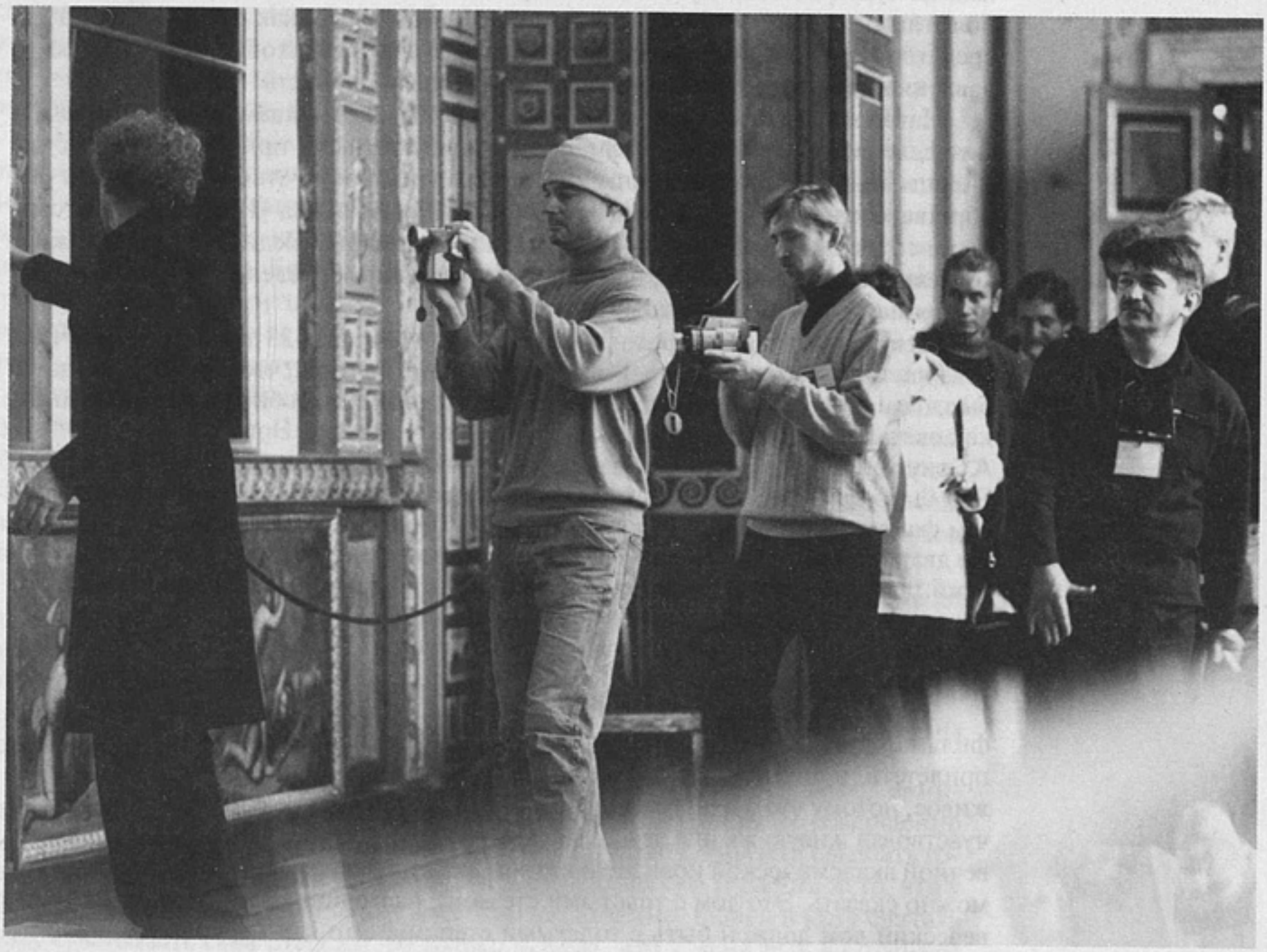
С.Проскурина. Кино так жадно и самозабвенно пользуется словом, литературой, музыкой. Всем этим мы питаемся, но это не наше. А что безусловно наше — монтаж. Это такая естественная стихия, которой вы вполне владеете и которая так важна в ваших картинах, а в проекте «Русский ковчег» вы абсолютно отказались от монтажа, добровольно исключили этот очень важный, очень выразительный элемент киноязыка?

А.Сокуров. Да, исключил. Может, это происходит оттого, что я не очень люблю кино. И еще потому, что я не считаю монтаж специфически кинематографическим явлением. Монтаж пришел в кино из литературы и из музыки, из классической программной музыки; это то же самое заимствование. Кроме того, монтаж — то, чем режиссеры во всем мире злоупотребляют. Я устал от монтажа; я понимаю, что если я буду работать в кино дальше, я буду использовать возможности монтажа. Но я должен поставить перед собой новые задачи. Если я устал, то должен понять, что вызывает у меня внутреннее ощущение дискомфорта — то ли спекулятивность природы монтажа, то ли тот волюнтаризм, который заключен в нем, ибо что такое монтаж для режиссера? Это единственная возможность справиться с проблемой времени в кинематографе.

Режиссер в кинематографе может все, он на все способен, у него есть полная власть — он может изменять пространство, световые характеристики, создавать новый мир материальный... Он только ничего не может сделать с течением времени. Течение времени — это какая-то Божия загадка. Режиссеры стремятся к

власти, ведь правда? В том числе к власти над временем. Монтажная склейка — и ты в другом времени, монтажная склейка — и ты переносишься в другое пространство, тем самым ты купировал и часть драматургии, драматургического действия. И в этом волюнтаризме очень много лжеинерции. А когда появились электронные средства и монтаж стал неадекватен психофизиологии человека, монтажный план сделался бесконечно коротким (все мелькает), и монтаж потерял свою философскую, если угодно, и смысловую задачу, он стал просто темпоритмическим фактором. А темпоритмы изображения вещи очень непростые, они на грани разрушения человеческой природы. Стало понятно, что настал некий тупик.

Было время, когда практики и теоретики кино осмысляли профессиональное развитие. Известны великолепные работы Базена по кино, да и наши режиссеры, которые работали до нас, очень много об этом думали и теоретически размышляли. Я имею в виду Эйзенштейна и Пудовкина, то, что делалось на Западе, во французском кино (ранний Годар, например). Сейчас исследование серьезного кино как лаборатории — удел городских сумасшедших, таких, как, может быть, я в России или еще кто-то в Европе. Потому что на самом деле это требует очень серьезного напряжения. Отвлекает сама художественная задача. Но эта рутинная, казалось бы, проблема имеет очень большое значение на самом деле, ибо ничто не разрушает человеческое сознание и природу человека так, как неограниченная власть над ним изображения.



А.Сокуров на съемках фильма «Русский ковчег»

Еще до того как наступят экологические проблемы, связанные с химией, с ядерным оружием, мы окажемся перед страшной проблемой полного разрушения цельности человеческой натуры, в котором повинна телевизионная картинка. Она создает хаос в человеческих характерах, поступках, в сознании. Телевидение разрушит внутреннее человеческое сознание без остатка, если его не остановить. То есть причины этого процесса заключаются в особой опасности хаоса визуального, который сегодня на человека обрушивается.

Я думаю, телевидение может вызвать третью и четвертую мировую войну. Первым сигналом стало 11 сентября в Америке. Это следствие неограниченной власти изображения над человеком, когда одна государственная, культурная или какая-то группа цивилизаций разрушает другую цивилизацию. Как, например, американо-европейская агрессивная визуальная цивилизация полностью разрушает мусульманский мир, не оставляя ему никаких шансов удержать хотя бы свою молодежь в рамках своей цивилизации, потому что бесцеремонно, агрессивно, активно внедряется во все стороны жизни. Я не даю никаких оценок, я говорю о процессе, о том, что вижу.

Такое же разрушение происходит и в России. Если в России извлечь из общей жизни народа своеобразие характера и культуры, не останется ничего, потому что навыка созидательного в народе нашем очень немного. Страна непрерывно воевала, потери энергетические, нравственные колоссальны. Способности самовосстановления и в физическом, и в интеллектуальном, и в интуитивном, если угодно, в каком-то космическом смысле у России теперь уже очень ограничены. И этап необратимых процессов может наступить в любой момент, а возможно, уже наступил. Посему осмысление того, как действует визуальность на человека, является огромной проблемой. И если мы, те, кто практически работает с визуальностью и знает, какой остроты инструмент в наших руках, не будем об этом думать, не подумает вообще никто другой. Уж точно не политики, которые этот инструмент используют только как режущее, колющее средство, только в агрессивных целях, только для того, чтобы оказать какое-то давление на других людей. Опасность, огромная опасность.

Начав как бы с монтажа, мы приходим вот к таким вещам, потому что на самом деле визуальность имеет слишком большую власть, причем эта власть уже инерционна. Вот это самое опасное, самое страшное — этап власти, когда она обретает активные инерционные качества. И работая над «Русским ковчегом», пытаясь сделать картину на одном дыхании, мы хотим убедить или предложить зрителю подышать вместе с нами, понять, что единое, неделимое пространство времени очень важно и абсолютно органично.

С.Проскурина. Саша, я прожила эти сутки в Эрмитаже, 23 декабря, и получила совершенно другую эмоцию. Во-первых, я ясно ощутила, что Эрмитаж когда-то был чьим-то домом, это для меня абсолютно новая подробность, очень важная, как оказалось. Вопрос мой вот каков: что для вас теперь Эрмитаж?

А.Сокуров. Эрмитаж для меня всегда был самым главным местом в Петербурге. Это было единственное, почему-то, не знаю, единственное, что оправдывало сам факт существования города. Прожив в Петербурге (Ленинграде) уже больше двадцати лет, я понимаю, что, наверное, это исторический, а не географический центр России. Несмотря на то что Петербург младше Москвы и младше очень многих даже маленьких городов, что-то самое главное, что было в России, происходило именно здесь, как мне кажется. По крайней мере, то, что ее как-то проверяло, может быть.

Когда я начинал делать картину, я подумал, что хорошо было бы, если после фильма у того, кто его посмотрел, возникло бы желание прийти туда, приехать, прилететь, приплыть. Но для чего? Для того чтобы почувствовать, что это все живое, потому что я очень хотел, чтобы человек, посмотревший этот фильм, почувствовал живую жизнь: эту колоссальную архитектуру, колоссальную в своей вечной академической новизне и вечном академическом авангардизме, если так можно сказать. Это дом с толстыми стенами, настоящий дом, потому что человеческий дом должен быть с толстыми стенами. Это как церковь намоленная. Эрмитаж жизнью намолен, всякой, как в жизни все бывает, и смертью, и жизнью, и кровью освящен. Это жизнь, конечно; это какая-то квинтэссенция жизни, выражение такой цивилизованной жизни, или жизни цивилизации, потому что цивилизацией на самом деле является только то, что прошло через испытание, в том числе испытание, к сожалению, кровью и испытание испытанием.

Особенное это место еще и потому, что там собрано то, что не воровано. Не во всякой крупной стране мира, не во всяком крупном музее, если Эрмитаж называть музеем, все собрано честными покупками, приобретениями, а не воровством, не контрибуциями. Ну, там наверняка есть что-то, что является контрибуцией как результат второй мировой войны, но в основном это честно опла-

ченные приобретения и осознанно, осмысленно собранные, что само по себе удивительно, потому что ни один из русских правителей не был ласковой птахой, все они были людьми жесткими. Власть доставалась жестоким образом, даже через кровь, через убийства, через нарушение всех заповедей очень часто — это мы знаем. Кроме того, бедный, нищий народ был абсолютно несвободен. И тем не менее это возникло, сложилось, и это есть.

Существование Эрмитажа на самом деле один из парадоксов России, одно из удивительных качеств и русской истории, и русского характера. Потому что ничто не предрасполагает к тому, чтобы это было, ничто. И бедность, о которой мы говорили, и чрезмерное богатство, и мотовство денежное, которое сопровождало всю эту власть, и воровство, какое в России было. Всё, всё это было... И тем не менее безошибочно собранная, сохраненная культура. Парадокс, абсолютный парадокс, который на самом деле не парадокс. Эрмитаж говорит о какой-то удивительной необыкновенности русской жизни и необыкновенности русских характеров. О том, что невозможно сформулировать словами. Это та самая реальность, огромная реальная ценность, какая есть в России.

Эрмитаж — национальное достояние в самом конкретном смысле этого слова, не в материальном смысле, а как некая гарантия существования России и русских как цивилизованных людей. Пока то, что называется Эрмитажем, будет существовать и процветать, пока то, что называется Русским музеем, Музеем имени Пушкина, Третьяковкой, национальными библиотеками, пока все это будет процветать, есть абсолютная гарантия, что мы существуем, будем сильными. Как только это начнет беднеть, забываться, как только начнет терять востребованность, все кончится.

Эрмитаж — это абсолютно живая жизнь, живой организм. Это не слова, это реальность. Когда я попадаю туда, я чувствую большую усталость — буквально через полчаса мне невыносимо тяжело, потому что везде живое энергетическое искусство. Оно имеет колоссальную энергию, которая перетекает в нас, и мы даже устаем от этого. Если времена, культуры, народы и цивилизации как-то связываются друг с другом, то, конечно, не политическими манускриптами, не политической историей. Единственная возможность иметь историю — это иметь искусство и культуру, другой формы связи между временами и людьми не существует, ее не изобрели и никогда не изобретут. От нас останется только искусство, ничего более. Никакая наука, никакие научные исследования не останутся, потому что их место немедленно займут новые изыскания, которые сомнут и даже уничтожат, из сознания вычеркнут труд самых изысканных интеллектуалов. Хотим мы того или нет, единственная возможность жить в этом мире — это процветающее искусство и культура.

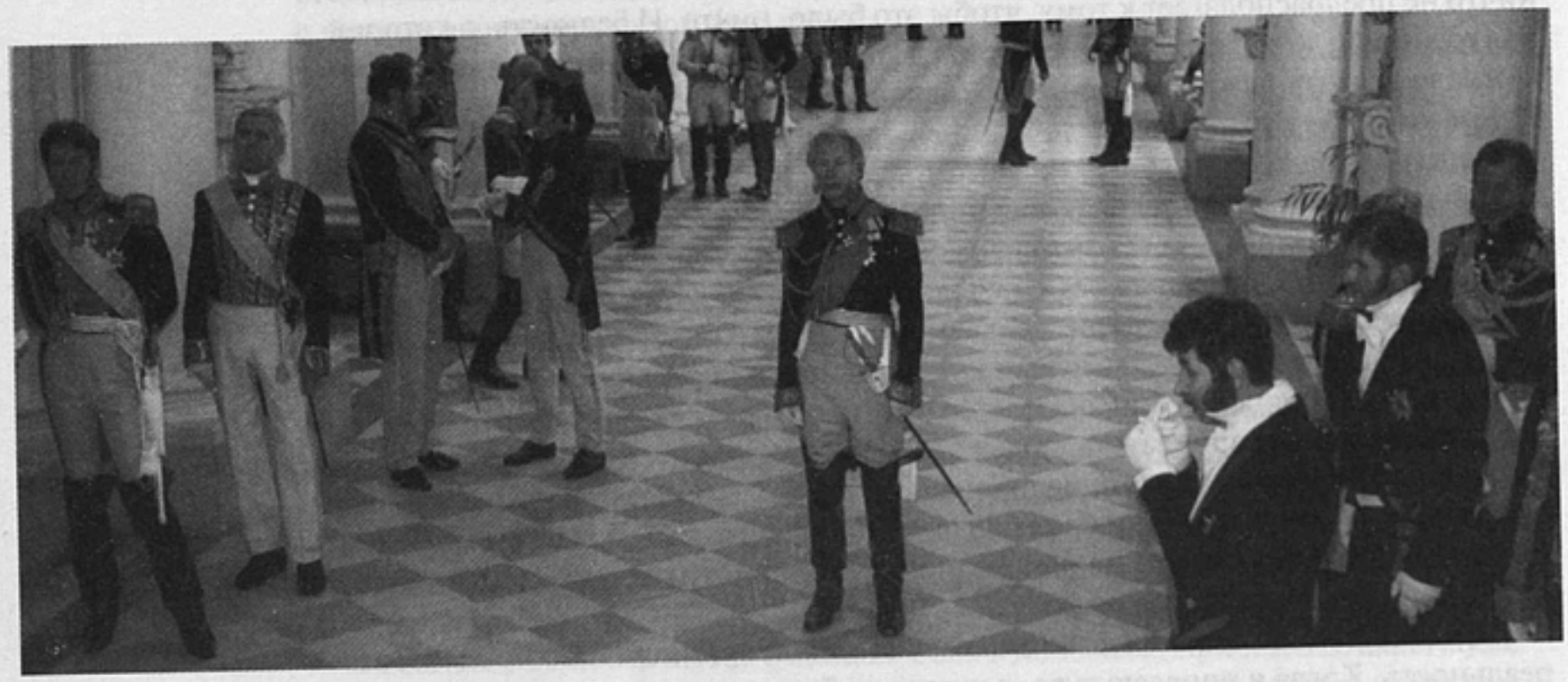
Кроме гарантий социального мира внутри страны, которые также дают только культура и искусство, никакие другие меры не могут обеспечить социальный мир, спокойствие души, да и религии не в состоянии, к сожалению большому, социальный мир обеспечить, ни одна из религий сама по себе не в состоянии это сделать. Только искусство, только «эрмитажи» и все, что в них есть. Они единственная гарантия наша, единственное наше спасение.

Мои личные, какие-то индивидуальные интимные чувства в связи с Эрмитажем уже глубоко ушли в мое внутреннее существо, и для меня совершенно необходимо видеть, проезжая по Дворцовому мосту, эти стены или слышать голос Пиотровского, который вызывает у меня гражданскую гордость за то, что у нас есть такие люди, как он. Это абсолютно необходимо. Если я и могу считать себя, чувствовать себя русским, то только потому, что у меня есть внутреннее чувство собственности на то, что есть в стенах Эрмитажа. Я считаю, что я как гражданин нашей страны имею прямое отношение ко всему тому, что там находится; так же, как если я бываю в Москве, на территории Кремля, у меня такое же ощущение какой-то внутренней гордости, что это часть моего внутреннего мира. Не то, что принадлежит президенту, царской фамилии или Православной Церкви, это просто часть моего личного состояния. Его невозможно оценить, но это мое личное состояние. Думаю, что это уже диагноз... я не знаю... но я не могу себя отделить от этого.

СВЕТЛАНА ПРОСКУРИНА

Глазами очевидца

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ



«Русский ковчег»

Наталья Сиривля. Светлана, вам посчастливилось не только присутствовать в Эрмитаже во время уникальной полуторачасовой съемки фильма «Русский ковчег», но и участвовать в последующей обработке материала. Очень хочется задать вам ряд уточняющих вопросов. Во-первых, такой: метраж готового фильма и метраж материала совпадают абсолютно?

Светлана Проскурина. До секунды.

Н.Сиривля. И не было соблазна что-то разрезать, перемонтировать, убрать неудавшийся план или, наоборот, какой-нибудь кадр распечатать?

С.Проскурина. Нет. Должна заметить, что в связи с «Русским ковчегом» всех чрезвычайно волнует фокус: как это можно обойтись без монтажа, зачем?.. И как можно снять картину одним планом? Сокуров очень точно объясняет, что его меньше всего интересовал сам прием. Основная задача — создать фильм на одном дыхании, передать ощущение реального времени. Безусловно, в материале можно было увидеть какие-то ошибки, неточности, но я не знаю ни одного человека, имеющего отношение к проекту, который сказал бы: «Хорошо бы тут что-нибудь подрезать или перемонтировать». Ведь в этом случае была бы утрачена самая важная, пленительная особенность картины — адекватное время.

Н.Сиривля. При этом, насколько я понимаю, в полутора часах *реального* времени спрессованы несколько веков русской истории.

С.Проскурина. Да.

Н.Сиривля. То есть перед нами некая страшно концентрированная версия исторического процесса...

С.Проскурина. Не совсем так. Как бы ни был человек образован, как бы глубоко ни изучил ту или иную эпоху, он все равно не в состоянии до конца понять, что думал, например, Петр, глядя утром на реку, о чем говорил за столом, как делал гимнастику, сидя на стуле-тренажере (этот стул выставлен в новой экспозиции Эрмитажа, посвященной петровскому времени)... Тогда все равно была другая природа взаимоотношений с вещами, с едой, с плотью, с людьми... И мы не можем все это воскресить, все ускользает от нас безвозвратно. Так что я не думаю, что у Сокурова была задача объективно воссоздать историю. Его интересовал скорее сам Эрмитаж как дом, который долгое время был чьим-то жилищем, то, что мы можем, пройдя через этот дом, побывать в эпохе Петра, в эпохе Николая I, Николая II, в блокадном Питере. Все это умещается в одном пространстве с названием Эрмитаж. Прошлое таится в его углах, в его картинах, в коридорах, в скрипах дверей, в свете... Поэтому меньше всего фильм претенду-

ет на то, чтобы быть «дайджестом» русской истории. Это совершенно авторская вещь, построенная на глубоко личностном ощущении и самого дома, и его значения для нас, для города, для нашего времени... В картине есть такая фраза: «Прошлого мы не знаем. Мы знаем только будущее...»

Н.Сиривля. Эпизоды, относящиеся к разным эпохам, чередуются в хронологическом порядке?

С.Проскурина. В общем, да. Полтора километра составляет этот путь по Эрмитажу, и его проходят два основных персонажа. Одного мы видим. Это некий господин, европеец, который жил в XIX веке и бывал в России, бывал в Эрмитаже (его играет С.Дрейден). Второй — автор, мы слышим лишь его голос. Эти два человека, беседуя, переходят из зала в зал, попадая в разные эпохи, и их диалог скрепляет все пространство и время фильма.

Н.Сиривля. И какова общая атмосфера этой прогулки? Музейная, домашняя, парадная, мистическая?

С.Проскурина. Все, что вы перечислили, плюс еще двадцать девять эпитетов, которые можно придумать... Тут есть абсолютно всё! Когда я приехала на съемки 23 декабря, уже на репетиции поражало, как Эрмитаж из музея преобразился в чей-то дом, где стоят пальмы, где пахнет землей от горшков с цветами, где бегают дети, хлопают двери, где какое-то странное освещение, как будто бы всюду горят свечи... И акценты все время меняются. То главными становятся картины, то притягивает полуоткрытая дверь в белую гостиную, где встречается семья утром: дети, горничная, матрос вносит мальчика на руках... Абсолютно домашняя, семейная сцена с поразительной атмосферой! Чудные, милые люди просто пьют чай, говорят что-то друг другу. Входить, приближаться не нужно, настолько все это трепетно, зыбко, неприкасаемо... Интимный мир только этой конкретной семьи, семьи Романовых.

А дальше, в каком-то проходе, перед тем как откроются двери большого Николаевского зала и зашумит зимний бал, мы можем в коридоре увидеть великую княгиню, монахиню Елизавету, которая идет и шепчет молитву. И таких эмоциональных перепадов, изменений ритма сколько угодно. Или, например, сцена, когда в Петровском коронационном зале встречаются Иосиф Орбели, Борис Пиотровский и Михаил Пиотровский — все три директора Эрмитажа. Двоих уже нет, а третий, Михаил Пиотровский, правит Эрмитажем сейчас. Между ними происходит разговор, полный каких-то подробностей, обещаний, тревог друг за друга... Сцена, безусловно, мистическая и притом совершенно естественная. Так что все эпитеты здесь уместны.

Н.Сиривля. Скажите, какие еще актерские куски вам запомнились? Ведь перед исполнителями стояла сложнейшая задача: за несколько минут с одного дубля сыграть судьбу...

С.Проскурина. ...Ухватить характер, существовать в определенном времени... Здесь у актеров малюсенькие эпизоды, потому что на протяжении полутора часов мы встречаем множество персонажей, значительных для русской истории. Каждое появление — Николая I, Николая II, Елизаветы, Петра, Екатерины, лакея, актера, слепой женщины, плотника, делающего гробы, — поразительные эпизоды! Это так качественно сделано — всё, от костюма до эмоционального состояния! Скажем, Мария Кузнецова в роли Екатерины! Безупречно абсолютно всё: как она играет с детьми, как выходит во внутренний дворик, как начинает задыхаться, как бежит сквозь этот зимний сад и исчезает там, где туман, где конец всему... Поразительно емкий эпизод. В картине он будет занимать меньше минуты. И так можно сказать практически обо всех.

Вот, к примеру, Леонид Мозговой, который снимается в последних картинах Сокурова. Я не могу даже точно сказать, кого он играет. Он появляется в начале картины, когда гости входят в Эрмитаж, и дальше все время где-то возникает, кого-то ищет, кому-то шепчет на ухо, бормочет что-то, трет руку, подходит к картинам... И все так выразительно, так естественно... Он не просто «пробегает» сквозь Эрмитаж, он проживает поставленную перед ним задачу.

Поэтому в том, что касается актерской работы, нет ничего случайного, все очень цельно, очень емко... Может быть, причиной тому — особая внутренняя ответственность. Я видела, как они собирались, как они готовились к этому единственному дублю. Эта удивительная емкость общего дела, трепет перед чем-то значительным так всех объединили, что люди там были *все вместе*. И светотехники, и массовка, и актеры, и гримеры, и смотрители залов... Все су-

ществовали на одном дыхании. Все были похожи друг на друга: выражением лица, желанием сделать что-то в этот миг, в этом месте.

Я нигде раньше такого не видела. Бывает, что на площадке хорошая атмосфера, но все равно она касается, как правило, небольшой группы вокруг режиссера. Здесь даже милиционеры, дежурившие на улице (движение перекрыли, поскольку нельзя было допустить, чтобы в кадр попала машина или, не дай Бог, что еще постороннее), были другие, не такие, как обычно. Обычно они скучают: мол, занимаются люди ерундой, кино там какое-то снимают, а ты тут мерзни на морозе. Причем мороз был сильный. Розовое солнце, дымка... Почему-то вспомнилось детство, когда все было настоящим, все было вечным, что ли...

Для меня лично как для человека и как для режиссера во всей этой истории было много открытий. Открытие Эрмитажа как чьего-то дома, открытие самоотверженного отношения людей, которые работали не за деньги, а за веру и верность: вот, верю этому человеку и хочу быть ему верным, постараюсь. Почти забытое чувство. Ведь фильм делался на очень небольшие деньги. Это еще и очень чистый, самоотверженный, бескорыстный проект. И спасительный. Спасительный хотя бы вот по тому недолгому чувству братства, которое я наблюдала. Совершенно, кстати, к нему не готовая. Я, как и все, ожидала какого-то профессионального фокуса (почему-то фэксы все время вспоминались). И вдруг улетучились подобные мысли из головы. Я поняла: нет здесь никакого профессионального выверта, это разговор очень тихий, очень глубинный, где даже не важны профессиональные грани, не хочется разбираться, кто оператор, кто автор, кто тексты писал, — не хочешь ничего этого знать... Ничего, кроме общего дела — артельного. И такая радость, что это к тебе прикоснулось, померещилось и унеслось куда-то, в мороз...

Н.Сиривля. Кстати, об операторе. В публикуемой выше беседе с вами Сокуров говорит, что ставил задачу добиться абсолютно художественного изображения, приближающегося к образцам мировой живописи. Не могли бы вы рассказать, как это достигалось на площадке.

С.Проскурина. Вспомним опыт «Тельца», существование Сокурова на площадке в двух лицах — режиссера и оператора-постановщика. И здесь я видела, как во время полуторачасового движения камеры уже по ходу съемки Сокуров вносил постоянные коррективы: ускорял или замедлял проход, менял ритм, композицию кадра, даже направление движения камеры... Во всем, что касается изображения, его творческая воля, безусловно, была доминирующей.

Меня, например, совершенно поразило придуманное им освещение. Я знаю, как для Сокурова важна небесстыдность света, как важна светотень, как значимы световые нюансы. И я думала: что он будет делать со светом? Как передать в огромных интерьерах мягкий, колеблющийся эффект свечей, рембрандтовские тени, вермееровские цветовые переходы?.. Как, например, работать в зале, где идет прием персидских послов (эпизод, когда они приезжают просить прощения за смерть Грибоедова)? Множество актеров, блестящие, сложнейшие костюмы, статские, военные, знать... Как все это освещать? И были привезены приборы, дирижабли, накачанные гелием, они висели во всех этих тронных залах и излучали мягкий поразительный свет. Так же было и на балу...

И, потом, не нужно забывать: в этом проекте сама по себе съемка — лишь первый этап создания изображения. Основная работа с материалом велась уже на компьютере. В силу технической неосведомленности я не могу входить в детали, но сам процесс, который мне довелось наблюдать, оставляет сильное впечатление. Система K-definitional позволяет изменять цветовую и световую тональность, уточнять композицию кадра — укрупнять его или сделать более общим. Можно фигуру из плоти и крови превратить в химерический, почти призрачный силуэт... Можно изменить «время» съемки — дневное освещение сделать вечерним...

Мне кажется, что подобная техника дает режиссеру новую, небывалую степень свободы. Не то что ты можешь обойтись без оператора. Но потом без его участия ты можешь исправить множество и своих, и операторских ошибок, убрать, скажем, какое-то кричащее цветовое пятно, уточнить ракурс. Можно что-то дополнить: пустить, например, густой снег за окном или с помощью компьютера заполнить зал промозглым, холодным туманом, и это совершенно изменит эмоциональное звучание сцены. Традиционными средствами такого эффекта добиться нельзя: представьте себе — туман в музейном интерьере! Иными сло-

вами, эта технология дает режиссеру значительную свободу в обращении с изображением по сравнению с пленочным, обычным кино.

Н.Сиривля. Скажите, а звук записывался синхронно?

С.Проскурина. Нет, что вы! Было сложнейшее озвучание. Ведь в фильме каждый скрип, каждый шорох, каждая музыкальная тема, каждая реплика несут важную смысловую нагрузку. Работа со звуком была уникальной. Значительная ее часть проводилась также в интерьерах Эрмитажа. Звукорежиссеры В.Персов и С.Машков реально записывали, как закрываются двери, как стучит об этот конкретный пол палка мажордома, как звенят чашки того самого знаменитого сервиза с камеями, который в семье Романовых доставали по табельным дням.

Или, скажем, бал... Это был последний бал, который давал Николай II, на нем присутствовали три тысячи гостей. Так вот, во время озвучания нужно было добиться, чтобы любая пара, попавшая в объектив в начале, когда камера входит в зал, и подхваченная в конце, когда камера из зала выходит, обменивалась репликами, составляющими цельный, осмысленный диалог. То есть люди на балу не просто массовочно разговаривают, они говорят языком того времени, на темы того времени, ритмически и интонационно соответствуя времени...

Н.Сиривля. Как все-таки удалось поднять подобный проект? В каком состоянии был сам режиссер после съемки?

С.Проскурина. В тяжелейшем! Что нужно сделать, чтобы тебя пустили в Эрмитаж с армией актеров, гримеров, статистов, помощников, осветителей?.. И чтобы все шатались по залам, и чтобы сам Пиотровский не только помогал решать множество вопросов, но еще и снимался?.. Вы можете представить себе, что такое было бы возможно в Лувре? Что какое-то кино пустили бы в Лувр и поставили бы на стол подлинный раритетный царский сервиз? Ему нет цены! Только для Сокурова его открыли и разбирали при нас... Просто невозможно было смотреть, как разворачивали всю эту упаковку, эти бумажки!

Мне кажется, что Саша своей жизнью в этом городе, своим делом и своим отношением к делу заслужил такое... Когда нужно только твое слово — и все будет, во всем пойдут тебе навстречу. Но при этом еще необходимо было всем сшить костюмы, соответствующие эпохам, все отрепетировать, всю эту махину закрутить, технику собрать, выбрать актеров, все с ними пройти, все написать, не дать иссякнуть, рассыпаться, удерживать полтора года ради одного дня... Конечно, когда съемка закончилась, Саша просто стоял в галерее у окна, плотно-плотно закрыв лицо руками. И невозможно было к нему подойти. Невозможно было эти руки отнять от лица. Ведь помимо всего прочего он одновременно говорил текст за автора, следил за актерами, корректировал движение камеры, поправлял, если оператор двигался не туда. К тому же в самом начале было несколько фальстартов: то дверь где-то не открыли, то прибор лопнул — приходилось возвращаться. В общем, немыслимое напряжение. Я не знаю, как он все это выдержал.

Н.Сиривля. А вы видели целиком материал?

С.Проскурина. Да.

Н.Сиривля. И какое впечатление?

С.Проскурина. Сильнейшее!

Н.Сиривля. Скажите напоследок: что же происходит там в результате с ощущением времени? Каким оно кажется в фильме: густым, текучим, остановившимся или, наоборот, стремительно несущимся куда-то?..

С.Проскурина. Знаете, что самое главное для меня? Ощущение, что ничто никуда не исчезает. Все существует одновременно. И Петр I — безумие, застенки, болезнь, вонь, грязь и вязкость этого времени, и пустынный зал Рембрандта, и вдруг — тихое чаепитие последней царской семьи, и бал... Только настраивайся на эту волну и будешь существовать в пространстве, где все правда, все живое, все вместе...

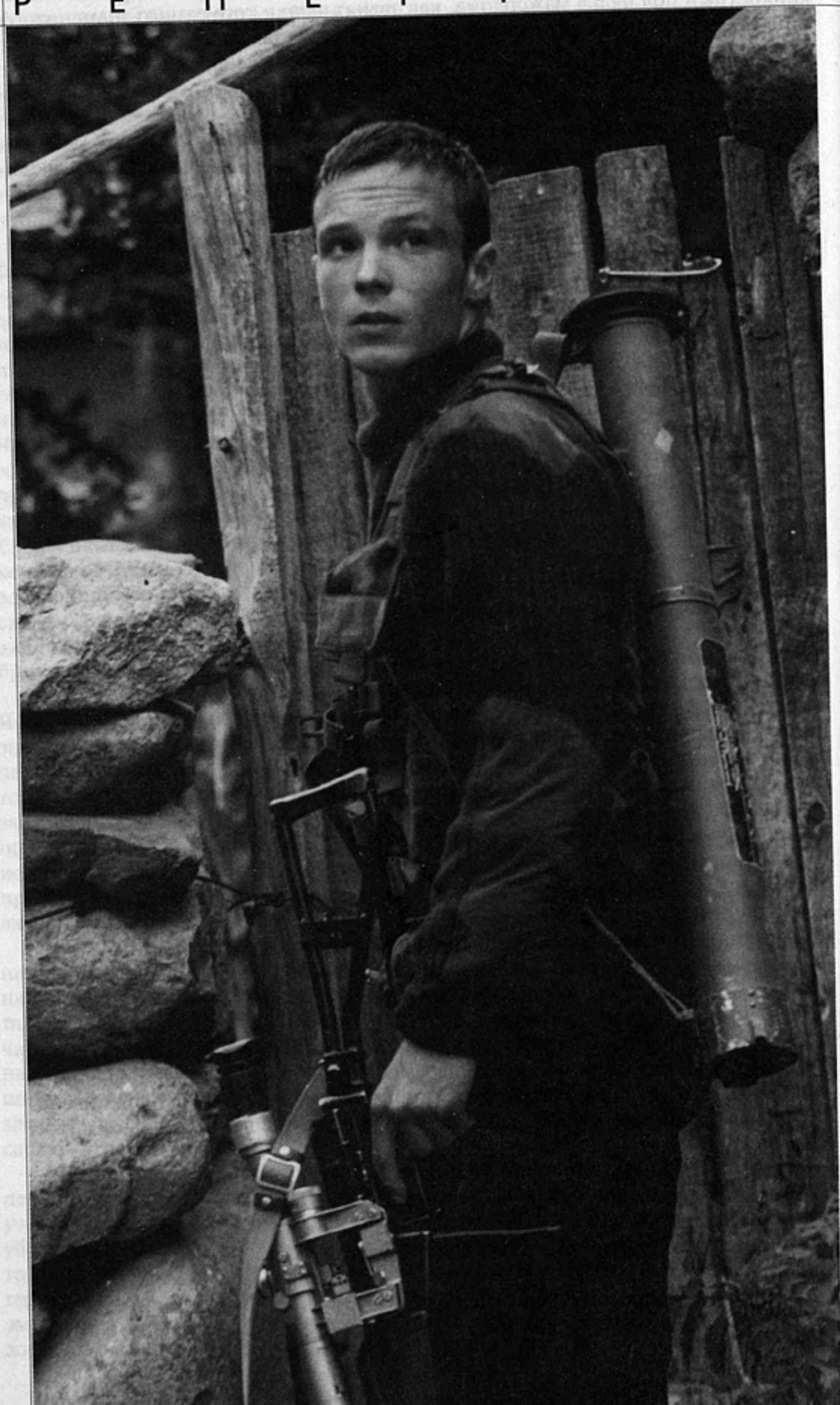
Н.Сиривля. И общее ощущение — светлое?

С.Проскурина. Абсолютно! Но при этом, конечно же: «О, боги, боги мои, как грустна вечерняя земля!»

Н.Сиривля. И кончается фильм выходом всех персонажей на Иорданскую лестницу?..

С.Проскурина. Не совсем. Такой финал! Увидите...

Р Е П Е Р Т У А Р



«Война», режиссер
А.Балабанов

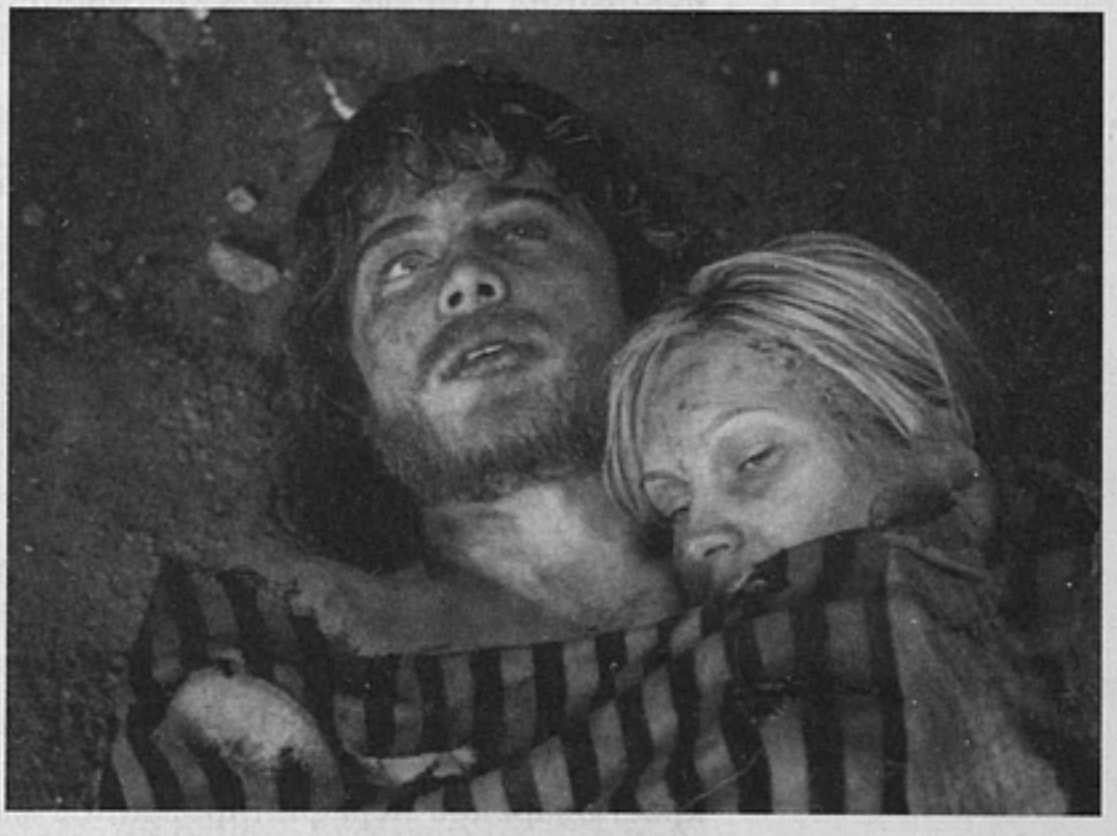
ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Про Ивана и Джона

Уже несколько раз в статьях о Балабанове упоминалась политкорректность, идущая его творчеству как корове седло. Балабанов ведь создание органическое, нелицемерное, а где вы видели в русской почве хоть какие-то следы политкорректности? Лицемерие, как все человеческие свойства, амбивалентно. Вообще-то, оно целиком принадлежит культуре, поскольку лицемерящий всегда изображает некие высшие чувства и помыслы, а на самом деле... (см. пьесу «Тартюф»). При этом ведь предполагается, что высшие чувства и помыслы существуют. Лицемерие бывает в одном направлении — вверх: к идеальному, прекрасному, должному, дивному. Это не про Балабанова. Он 59-го года рождения, и отчество у него — Октябринович. Он про зовы вверх, к идеальному и прекрасному, надо думать, все понял в районе средней школы...

Несколько наших поколений воспитывались не на заморской холодной вежливости к чужому и меньшему (ради социального спокойствия), а на экстатически провозглашенной идеологии братства народов. Правила интернационализма для искусства не делали ни малейших исключений, если русские изображались в состоянии войны с кем-то, то с вражеской стороны требовался прогрессивный или хотя бы раскаивающийся трудящийся.

Мир был населен братскими угнетенными народами, и ни один социалистический постулат не дал таких внятных и крупных метастазов в русском менталитете, как интернационализм.



«Война»

Автор сценария и режиссер **А.Балабанов**
Оператор **С.Астахов**
Художник **П.Пархоменко**
Звукооператор **М.Беловолов**
В ролях: **А.Чадов, Иен Келли, С.Бодров-мл., И.Дапкунайте, Э.Кюрдзидис, Г.Гургулия**
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2002

Интернационализм не укоренился нормой быта (а то бы мы уже пересекли границу возможного в земной жизни), он осуществился как идеал поведения настоящего, сознательного гражданина. Для акта подлинного интернационализма требовался какой-то экстрим в судьбе братского народа — переворот, землетрясение, война... Тогда и происходило извержение доброй воли, и советские люди — даже и без всяких понуканий — были готовы к выполнению интернационального долга. Обнаружить, что «нас не любят» не только в большом мире, но и на родимых «окраинах», было для русских тяжелым психическим потрясением. Оно было смягчено столь же массовой психической защитой, ведь оказалось, что и мы, собственно, никого не любим.

Тема «русского одиночества» в мире — одна из самых серьезных в отечественном искусстве. Мало кто в силах оторвать воспаленные глаза от созерцания родимой судьбы и решиться на глобальные обобщения касательно иных народов и континентов. Космизм же (когда русский человек приравнивался к «человеку вообще», землянину, несущему гуманистические ценности к братским угнетенным народам Галактики), набрав некоторой художественной силы в литературе и кино 60—70-х годов, к концу века почти испарился. Куда там и что кому нести, когда на своем куске земли, вверенном русским в управление, простейших вещей не хватает — порядка, мира, согласия, знаний, покоя, даже пропитания. Перелом национальной судьбы повернул, кажется, всех деятелей и делателей актуального искусства к осознанию «русского одиночества» и «русской задачи». Кино тут, может, и не главное, но самое наглядное из искусств. На фоне ослепительного, всем понятного, могучего «глобального кино» Голливуда наши фильмы, конечно, смотрятся скромными, провинциальными. Но провинциальность — это совсем не беда. Отобедать в домашнем кафе где-нибудь в экзотической глуши можно куда с большим аппетитом, чем в столичном навороченном ресторане. Главное, чтоб было вкусно!

Все вышеизложенные банальности имеют прямое отношение к сюжету судьбы Алексея Балабанова. Он счастливчик, делает только то, что хочет, и сценарии свои пишет сам. Он начал с Беккета и Кафки («Счастливые дни», «Замок»), но, живя в стране, которая Кафку давно сделала былью, уже четвертый фильм снимает про свое родненькое. Пробивается к широкому зрителю без заискивания (гордые уральские парни!), но настойчиво и по праву. Состояние русского сознания, утратившего все иллюзии («нас никто не любит, и мы никого не любим; мы никому не нужны, и нам никто не нужен»), для него органично. Балабанов как режиссер вообще не любит сладкого. Недаром, когда ему нужно было наградить своего сказочного Данилу в «Брате-2» положенным куском сладкого женского мяса, он выбрал самую приторную и пошлую певичку Ирину Салтыкову.

Алексей Балабанов послан нам провидением, для того чтобы Дмитрий Астрахан не воображал себя народным режиссером. Астрахан лепит одноразовые поделки по образцам суррогатного зрительского кино — эти образцы сформировались в застой, когда сценаристы-конъюнктурщики, накачанные армянским коньяком, состригали все возможные купоны с одиноких женщин, желающих познакомиться, и такого неиссякаемого гонорарного источника, как супружеская измена. В супермаркете национальных интересов картины Астрахана должны продаваться вместе с чупа-чупсами и пластмассовыми стаканчиками.

А вот фильмы Балабанова (правда, не все) — из другого отдела, где продаются вещи существенные, серьезные: ливизовская водочка, березовые дрова, краснодарское нерафинированное масло или килька балтийская. Сын трудового народа, Балабанов не думает о зрителе специально — дескать, дай-ка сделаю что попроще, «пур ле жан», — но ритмы его индивидуального дыхания совпадают с народными. Это тяжелое, затрудненное дыхание. Легкое, веселое дыхание — счастливый удел другого народного режиссера, Александра Рогожкина («Особенности национальной охоты», «... рыбалки», «Блокпост», первые «Менты»). Балабанов же — невеселый режиссер. Дикий. Сумрачный. Мало заботящийся о том, чтобы казаться, делать вид, обустраивать фасад. В Канн ездит, призы всякие получает, сотни статей о нем выходят, а как посмотришь на него по телевизору — вечно в какой-то курточке, с ноги на ногу переминается, смотрит вбок и форсу, ну, никакого. Нет чтобы нацепить смокинг, развалить-

ся в кресле, завести очи к небу и запеть — «мое творчество...», «когда я задумал...».

После выхода на экраны картины «Брат-2» Балабанов приступил к съемкам фильма о жизни якутов, но рок воспрепятствовал ему: он попал в автокатастрофу, в которой погибла главная героиня-якутка, тяжелые травмы получили и другие пассажиры, от картины остался материал, который теперь смонтирован в сорокаминутный ролик под условным названием «Река». Что это такое, Бог весть — якутский лепрозорий, да еще в исполнении Балабанова, вообразить трудновато. Восстановившись духом (а человек он, надо полагать, огнеупорный и морозоустойчивый), режиссер снял «Войну». На мой вкус, это лучшая русская картина о чеченской войне и лучшая картина Алексея Балабанова.

Впрочем, об этой проклятой колониальной войне снято мало путного. В 1996 году вышел фильм Сергея Бодрова-старшего «Кавказский пленник», посвященный не столько именно чеченской войне, сколько вечной русской фатальной войне с Кавказом. Кавказ был снят Павлом Лебешевым как прелестный высокогорный курорт, на котором неизвестно от каких причин люди занимаются глупостями и портят пейзаж. Красивые парни (Сергей Бодров-младший и Олег Меньшиков), хоть и сидели в плену, настоящей ненависти к кавказцам не испытывали, и вообще война была снаружи, как предлагаемое обстоятельство, а внутри, в сердце, в мозгу, в печенках войны не было.

Гуманному и политкорректному бодровскому «Пленнику» спустя пару лет возразил жесткий хоррор Александра Невзорова «Чистилище». Невзоров, когда-то профессиональный журналист, а нынче профессиональный патриот, снял кровавую сагу о том, как русские богатыри противостоят некоему Змею Горынычу интернешнл. Святые бойцы земли русской, не имея более за плечами ни Бога, ни царя, ни отечества, лупили супостатов «За Сашку, за Лешку, за Игорька» — и тоже в целом успешно. Натурализм, который Невзоров довел до абсурда, благополучно превратился в нечто условно-лубочное, поскольку зритель имеет свой лимит по части восприятия насилия и режиссер этот лимит исчерпал в первые двадцать минут.

«Война» Балабанова далека от обеих крайностей. Ни тепленького гуманизма, ни кровавых кошмаров, ни умиления, ни пафоса. Пафос — удел штабных генералов и патриотов-романистов, пекущих роман за романом (оно и выгодно, и безопасно). Гуманизм тоже легче всего разводить на берегу Женевского озера или там в Гааге — начиная с Владикавказа, он норовит подтаять, а уж непосредственно на войне совсем пропадает. «Война» — простой и страшный фильм о войне, которая внутри. Это как болезнь... Во всяком случае, Иван (Алексей Чадов), который, сидя в заключении, рассказывает свою историю, более всего похож на пациента, излагающего врачу историю своей болезни.

Некоторые мыслители считают, что война — это нормальное состояние человека. Думаю, однако, что нормальное состояние человека — борьба и созидание. Оттого что люди болеют раком и туберкулезом, никак не следует, что рак и туберкулез — нормальны, неизбежны и необходимы. Болезнь войны имеет свои симптомы, из которых главный — это другое, нежели у здорового, то есть мирного человека, отношение к смерти и к жизни.

Болезнью войны Ивана заражают в чеченском плену. Иван знает английский, «рубит» в компьютерах, а потому живет на привилегированном положении у бандита. Тот, как водится, не знает ни хрена, но похваляется перед Иваном — вы, русские, вы слабые и глупые, а я весь свой род знаю до седьмого колена, это моя земля, и я буду воевать, чтоб до Астрахани ни одного русского не осталось. Иван, бледный, немытый, затурканный, пристально и молча смотрит на распинающегося чечена. И тут злое чувство цепляет душу зрителя своей когтистой лапой. Что ты болтаешь, бандитская тварь, про свой род, кого ты там знаешь — разбойников и чабанов? Сидишь на голых горах, ничего за столетия твои соплеменники не дали — ни религии, ни науки, ни искусства, только за ворованные деньги покупаешь достижения цивилизации, которыми даже пользоваться не умеешь, паразит. А мы не слабые и не глупые, мы... мы так, растерялись малость... а вот как соберемся с силами, так разутюжим ваш долбаный Кавказ, да!

Всё. Мы заболели. Мы на войне...

История в картине рассказана бесхитростная и убедительная (сюжеты у Ба-

лабанова несколько монотонны, а вот диалоги — живые и эффектные). В плену сидят русские — Иван и капитан Медведев, героический воин, которым Иван постоянно восхищается. (Этот мотив остается непонятным, поскольку в роли капитана никак не проявил себя С.Бодров-младший — очевидно, наш голубоглазый демон, увы, не способен к характерным ролям.) Чеченцы захватили двух английских актеров, гастролировавших, как точно указано, в Тбилиси, — Джона (отличный натуральный англичанин Иен Келли) и Маргарет. (В роли Маргарет неизвестно зачем присутствует блеклое дарование Ингеборга Дапкунайте.) Джона отпускают за выкупом, Ивана отпускают из-за каких-то разборок на местном уровне, и он возвращается в родной Тобольск. Там его и найдет Джон, не собравший и половины выкупа, и умолит отправиться с ним на спасение невесты, обещая немалые деньги.

Иван согласится, ибо его Тобольск оказывается чистым воплощением тоски зеленой — работы нет, несколько одноклассников уже находятся на том свете из-за пьяных разборок, отец лежит в больнице и честным голосом Владимира Гостюхина говорит о том, что в мужике, дескать, сила должна быть, а он ослаб. И вот рыжая сумашайка Джон и молчаливый улыбчивый Иван садятся в поезд, следующий до Владикавказа, и первый, кто им встретится, — толстый хитрый жулик, гордо восклицающий: «Я — Александр Матросов!» (В этом эпизоде блеснул чудесный актер из мастерской Петра Фоменко Юрий Степанов, он, по счастью, нынче стал много сниматься.) Нынешний Матросов — наркоторговец, и все его обещания — липа, а вот подите, тоже хочет что-то изображать из себя, гордится героическим именем, будучи законченной сукой в ботах... Этот «русизм» у Балабанова верно подмечен.

Свою войну Иван и Джон, конечно, выиграют. Джона вообще лучше не трогать — водевильный недотепа, рыдающий о правах человека, быстро вспомнит, как его соплеменники сто лет назад мыли сапоги в Индийском океане, и начнет воевать — точно, жестко, не забывая еще и снимать все происходящее на камеру за будущие большие деньги. За ним стоит вся его хитрая и жестокая цивилизация, такая, казалось бы, гуманная, но и расчетливая, прагматичная, своего не упускающая, и он — ее символическое лицо. Ивана тоже лучше не доставать — русский, которого всерьез достали, способен зачистить территорию, как говорится, под ноль. Дикие дети гор обречены, и на что они вообще рассчитывали, ввязавшись в войну с «большим белым миром», непонятно. Да ни на что в массе своей они не рассчитывали — науськанные преступными лидерами, они были ведомы грозной болезнью войны, страстной и неизбывной ненавистью к Чужому...

В фильме есть такой эпизод: Иван взял проводника из чеченцев, как бы мирного пастуха, который, естественно, мгновенно способен обратиться в боевика. Короткий отдых. Чеченец спрашивает Ивана: «Ты из Москвы?» «Да», — отвечает тот, не желая ничего объяснять. Русский — так, вестимо, из Москвы. «У вас там университет есть?» — «Да». «Вот, — мечтательно говорит пастух. — Хочу своего парня отправить туда учиться... хоть один в роду выучится в университете... Он у меня умный, только вот читает плохо». «Это ничего», — отвечает внутренне усмехнувшийся Иван.

И вот та картинка, которую мы видели мысленно в начале, когда хозяин Ивана утверждал, что русские — слабые и глупые, а чеченцы — ого-го, начинает оборачиваться в свою полную противоположность.

За спиной Ивана оказывается Москва с Московским университетом, туманно-печальный Петербург (туда Иван заехал по дороге домой навестить семью капитана Медведева), древний Тобольск с дивными церквями на берегу реки, цивилизация с ее поездами, радиотелефонами и компьютерами. Да и федеральные вертолеты прилетят вовремя, да и отец Ивана, хоть и говорит о тающей силе, выглядит таким крепеньким, гладеньким, как боровичок (Гостюхин в последнее время в отличной форме). А что у этих пастухов-боевиков за спиной? Голые горы, тощие овцы, средневековые аулы, быстрые холодные реки и ворованное оружие. Подстрекатели войны мигом смоются, когда припечет, и останутся нищие, малограмотные, обманутые люди на раскуроченной земле...

«Война» Балабанова обладает хваткой, втягивающей внутрь силой. Пули свистят здесь у твоего виска, смерть рядом, простая и деловитая, и въявь ощущаешь, как сыро и холодно в проклятой яме для пленных, как тяжела и остра шумная бе-

гущая вода в горной реке... Деньги Ивану Джон отдал, правда, после напоминания, и отправился на родину, а Иван — в камеру предварительного заключения, поскольку убил нескольких людей, уже не будучи в рядах ВС. Война, поселившаяся в молодом и ладном теле Ивана, еще не скоро и не просто его покинет.

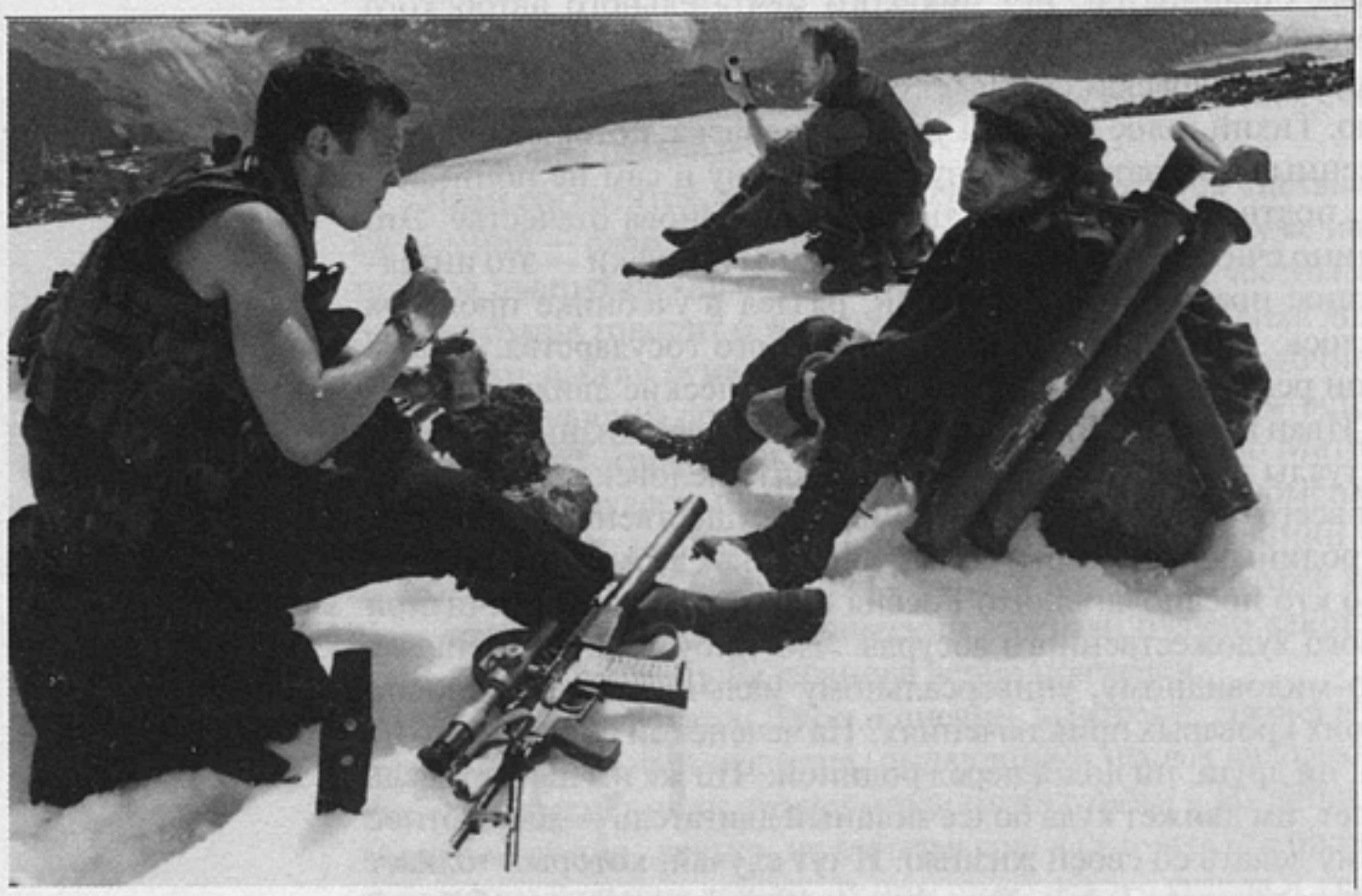
Одинокие странники — излюбленные герои Балабанова, и этот архаический тип героя (туманное происхождение, вынужденный авантюризм, неизвестная цель) вроде бы становится у режиссера все более понятным и укорененным в реальности. В Иване «Войны» совсем будто бы нет загадки происхождения, разных инфернальных странностей, нет никакого мечтательного авторского произвола — так себе, мальчик из Тобольска. Но мнимо спокойный флер эпического рассказа о «судьбе человека» скрывает очередную герметичную балабановскую провокацию. Тихий голос и слабая улыбка человека, который без всяких серьезных жизненных показателей вернулся на войну и сам не понимает, почему он вернулся, подтверждает давний диагноз Балабанова отечеству. Это отечество самонадеянно считало, что всякие там Беккеты и Кафки — это интеллектуальное буржуазное пресыщение культурой, раздел в учебнике прошлых заблуждений. Оказалось, что это быт и нравы огромного государства. В паре «Иван — Джон» Джон реален, понятен, прост, его психические движения элементарны и внятны. Иван нереален, притом что густо населяет жизнь. Когда европейские интеллектуалы предупреждали мир о том, что человека можно полностью отчуждить от всего бывшего когда-то важным и существенным, а он при этом будет жить вне родины, долга, веры, семьи, любви, как атомарный витальный микромир, мало кто предполагал, что Россия станет настоящей отчизной когда-то вычисленного художественного абсурда. Что-нибудь по-настоящему нужно этому смутно-миловидному, универсальному мальчику, хладнокровно повествующему о своих кровавых приключениях? На чеченской войне у него не осталось ни невесты, ни друга, ни долга перед родиной. Что же им движет, ведь не корысть? Никак нет, им движет куда более мощный двигатель — абсолютное незнание того, что ему делать со своей жизнью. И тут случай, который толкает на поступки, оказывается кстати. Тут вообще открывается вселенная свободной абсурдной воли, перед которой спасует в конце концов жалкий «Аллах акбар». Там, на вражеской стороне, нужны идеология, энергия, постоянная накачка верой, экстазом, преданностью, подвигом. Здесь не нужно ничего. Здесь нет «во имя», «ради», нет ничего наркотического, а есть пустота, холод, сила, одинокий человек, который по своей свободной воле уничтожит «врага» — по условиям игры, без ненависти. Спокойно. С холодным удовольствием.

Из «Войны» Балабанова ясно, что Россия выиграет не только чеченскую войну, но любые другие войны. Вопреки безобразному состоянию армии и закона — выиграет. В ней вывелась особенная порода автономных людей, ничем в жизни не прельщенных — ни религией, ни государственностью, ни частной жизнью. Они абсолютно непобедимы. Они воюют не «за» или «против» — они просто воюют. Это серьезная мутация генофонда, весь объем которой мы изучим «в ожидании Годо». Времени хватит...

Мудрый Сергей Сельянов, продюсер «Войны», сделал еще один убедительный шаг по сооружению в отечестве хоть какого-то киномейнстрима из «хороших картин о плохой жизни». Впрочем, «плохой» назвать жизнь обитателей «Войны» можно разве в сугубых публицистических целях. Для Запада, полагаю, герой картины лишь чуть-чуть более приемлем, чем его враги, и это естественно. Идиоты-террористы понятны: они выговариваются и в слове, и в деле. Тогда как новый российский герой, как его сочиняет Балабанов, не выявляет себя с такой исчерпывающей и внятной полнотой. Он непонятен. Он сам себя не понимает. Но в нем зреет такая чудовищная свобода и такая сила сопротивления, что угроза тут — прямая и явная. Однако необъяснимая.

В том и дело, что мы до сих пор непонятны, ни к чему не прикрепились, ни в чем не утвердились. В знаменитом разговоре «мальчика в штанах» и «мальчика без штанов», который сочинил М.Е.Салтыков-Щедрин («За рубежом»), «мальчик без штанов» (русский) ехидно говорит «мальчику в штанах» (немцу) — а вы, немцы, черту душу за грош продали. «Мальчик в штанах» обиженно возражает — а вы, русские, душу черту задаром отдали, это, кажется, тоже негоция не особенно выгодная... На что наш мальчик отвечает — дурак ты! Задаром отдали, значит, обратно всякий час можем взять!

П О С Л Е С Л О В И Е



АНТОН ДОЛИН

A la guerre как на войне

Иван, главный герой «Войны» Алексея Балабанова, ближе к середине фильма говорит, что слова «снимать фильм» и «стрелять» по-английски звучат одинаково: «shooting». Реплика эта не случайна. Вопрос лишь в том, как ее толковать. Большинство критиков использовали ее как повод приписать режиссера к числу тех, кто, с подачи поэта, приравнивает перо к штыку. А он, на мой взгляд, всего-то хотел уподобить хорошее кино меткой стрельбе: в идеале надо попасть в яблочко.

В «Войне», надо признать, Балабанов сделал свой не самый меткий выстрел — многие фильм не поняли, или поняли неправильно, или недопоняли. Хотя так ли в том виноват постановщик? Может быть, и некоторые из зрителей тоже виноваты?

После «Брата-2» вполне очевиден тот факт, что кино Балабанова воспринимается только как политический манифест. Критика по типу «ну, это уж чересчур» отдает лицемерием: на первом показе «Войны» в Госкино немаленький зал был забит до отказа, и никто — даже из тех, кто стоял в проходах, — не ушел. Значит, кино «держало». И не только потому, что видевшие «Брата-2» (99,9 процента зрителей того самого зала) и знавшие, о чем «Война» (100 процентов), ждали от Балабанова чего-то политнекорректного и провокационного. Многие именно за тем и шли. Обвинять после этого режиссера в немило-

сердии и чуть ли не в фашизме? Не смотрели бы! Слово «черножопый» и перерезанное горло уже в первых кадрах не обещали мелодрамы со счастливым концом. Многие коллеги после просмотра формулировали свои чувства примерно следующим образом: «Никто так у нас кино делать не умеет, только вот...» Что «вот»? Идеологическая запрограммированность — гарантия фальши. Фальшивая интонация — гарантия низкого художественного качества. Что же тогда понравилось? Или если бы показали то же самое, но без «черножопых», все было бы в порядке?

Словом, после «Войны» публика, искушенная или нет, чувствует себя куда более растерянно, чем после «Брата-2». В сиквеле одних привлекала, а других отталкивала простота комикса. В «Войне» слишком очевидны отсылки происходящего на экране к реальной жизни. Поэтому так запросто в вымысле и тенденциозной подтасовке Балабанова не обвинить. Тем более что большинство из нас в Чечне не были, а он именно там снимал свое кино. Конечно, и это не дает права на безапелляционные суждения, но их в «Войне» нет и в помине. Балабанов пытается показать всеми доступными способами, чем чревата война — как сверхидея и как факт. Вообще, «Война» — кино скорее идейное, чем идеологическое. Выясняется, что *идея* насилия, его дозволенности, которая и превращается в фильме в идею войны, переносится зрителями куда тяжелее, чем кадры, запечатлевшие насилие. Ведь особые ужасы и пытки, тем более крупным планом, Балабанов не показывает — в той же «Пианистке», «Танцующей во тьме» или «Собачьей жаре» мучительного куда больше. В восприятии «Войны» русский характер проявляется самым естественным образом: легче смотреть на отрезанные головы, чем согласиться с тем, что люди *действительно* режут друг другу головы и делают это с удовольствием. В первом случае — чистый аттракцион (кино —это понарошку), во втором — взгляд правде в глаза.

О «Брате-2» судить было легко. Одни хвалили нового героя, другие считали его антигероем и ругали Балабанова, позволившего такому персонажу победительно шествовать по экранам. С «Войной» все сложнее. Идеологическую программу здесь так запросто не разглядеть, ярлык, значит, не навесить. Центральные персонажи вызывают симпатию лишь до определенного предела — каждому из них автор приписал те или иные грехи, позволяющие относиться к ним без романтического восторга. Побывавший в плену солдат Ермаков (А.Чадов) возвращается в Чечню мстить да еще и зарабатывать на крови деньги; он беззастенчиво обманывает взятого в проводники чеченского пастуха, ведя того на почти верную смерть. Это любимый герой Балабанова? Не очень-то верится. Даже если и так, заставить зрителя полюбить Ермакова куда сложнее, чем Багрова. Англичанин (Иен Келли), отправившийся в Чечню освобождать невесту, в финале начинает ловить кайф от стрельбы и «закладывает» товарища по приключениям. Даже безмолвная кавказская пленница Маргарет (И.Дапкунайте) предает бывшего возлюбленного ради русского капитана, случайного «сокамерника».

Балабанов остается верен своему кредо — кино он снимает про уродов и людей. В данном случае уродское и человеческое переплелось в отдельно взятых личностях и одно от другого не отделить. После фильма о первых порнодельцах режиссера почему-то никто не заподозрил в их апологетике, а в любви к солдату Ермакову его обвиняют. Меж тем на сочувствие своим героям их создатель имеет естественное право (даже если речь идет о Ставрогине или старике Карамазове).

Единственным абсолютно позитивным персонажем фильма остается раненый капитан Медведев (С.Бодров-мл.), но ведь и его идеологом не назовешь. Он как раз ничего о «черножопых» не говорит, никого не убивает и произносит лишь одну программную фразу: «Война идет, не надо расслабляться». Фраза, между прочим, важная: по прошествии нескольких лет, когда даже самые ярые миротворцы подзабыли о происходящем в Чечне, имеет смысл напомнить, что *война не прекращается*. И страна находится в состоянии этой самой войны, а не какой-то там «антитеррористической операции». Улыбчивый портрет Путина над плечом очередного кабинетного генерала, отказывающего в помощи отчаявшемуся англичанину, свидетельствует, что в системе ценностей Балабанова

государство остается полюсом зла. О военных действиях регулярных частей в картине нет ни слова — свою страшную и жестокую войну ведет каждый из героев сам по себе. И если одобрение этой войны есть вызов либеральному сознанию и насмешка над демократическими идеалами, то очевидное осуждение двуличной власти не может не вызвать симпатии даже у самого политкорректного и «правозащитного» из зрителей.

Кстати, о политкорректности. «Черножопый» — слово плохое, в фильме им явно злоупотребляют. Но вряд ли в большей степени, чем в жизни, особенно если речь идет о Чечне. Универсальное оправдание Балабанова в том, что превзойти реальность по жестокости и цинизму он все равно не способен, да и не пытается. Как называют чеченцев русские, мирные жители и солдаты войны, так называют их и в фильме. Передернешься поневоле, не захочешь даже принадлежать к сообществу людей, так относящихся к другому сообществу. Вот если бы был возможен паритет, если бы талантливый и умелый чеченский кинорежиссер снял бы свой фильм про то, как русские пытают чеченских пленных и вершат свой неправый суд... Но такого не будет. Это не к Балабанову, а к государственной и политической системе, в которой мы живем. Да, на каждой войне есть как минимум две стороны и две точки зрения. А Балабанов, само собой, стоял и стоит по русскую сторону баррикад.

«Война» — фильм потенциально опасный. И прежде всего, для властей. Если «Брат-2» стал культовым, его посмотрели все, молодежь закупила саундтреки и заслушала их до дыр, цитаты вошли в фольклор, то «Войне» такое не светит. Во-первых, «Война» не расставляет точек над «i», как того хотелось бы массовому зрителю, и слава Богу. Во-вторых, ей просто не дали стать «Братом-3». Во всех московских кинотеатрах, где шла — вроде бы широко — картина Балабанова, через считанные дни ее забили повсеместным «Гарри Поттером», оттеснив на поздневечерние и ночные сеансы. А в «Войне», как уже говорилось, ни особенных жестокостей, ни эротики (не считая в высшей степени художественной сцены насильственного купания обнаженной Дапкунайте в горном ручье) нет и в помине. Не иначе, испугались — быть может, потому что горькая «Война» так непохожа на мейнстримного и игравшего на руку власти «Брата-2». Вот она где, идеология: вокруг Балабанова, а не в его фильме. Смотрите кино внимательнее, меньше читайте газеты.

«Война» — картина этапная, она свидетельствует о двух важнейших фактах. Первый: чеченская война, как в свое время та война, которую Америка вела во Вьетнаме, обязана быть сюжетом для книг, песен и фильмов, это важный и болезненный опыт, о котором нельзя молчать. Второй: время «Кавказского пленника» ушло навсегда, примирение уже невозможно. Поэтому Балабанов так настаивает на слове «война» и отказывается признавать, что дела на Кавказе «идут на лад». Это как минимум честно, и если уж «Войну» клеймят за идеологическую программу, то «Останкино», ласково рапортующее о редких «вспышках экстремизма», достойно презрения в высшей степени. Общество договорилось о системе эвфемизмов, скандальные заявления ему ни к чему. Поэтому «Война» раздражает.

Конечно, у Балабанова своя точка зрения, и представленная им картина не может претендовать на полную объективность. Разумеется, больно видеть, как тому, кто обозвал боевика «черножопым», режут горло. Или то, что самым слабым из пленников, обреченным на мучения и смерть, оказывается еврейский бизнесмен (его национальность подчеркивается несколько раз). Или то, что все чеченцы представлены в «Войне» бандитами и убийцами, потенциальными или состоявшимися. И иерархическая лестница национальностей, на которой высшую ступень занимают самые сильные, но и самые великодушные — русские. Даже убийство главного злодея автор поручает потерявшему самоконтроль англичанину — наш-то, подразумевается, за просто так не убьет. Но почему-то принято прощать Достоевскому и Гоголю антисемитизм. Может быть, документальный фильм Балабанова о чеченской войне, если бы он снял таковой, был бы омерзительной агиткой, но «Война» остается картиной выдающейся, несмотря на симпатии и антипатии автора. Если уж обращаться к XIX веку, то почему не вспомнить о системе взглядов Добролюбова: век разделял мировоззрение писателя — его мнения о мире и миросозерцание, — то, каким мир пред-

стает в его изображении. Или, скажем так, имманентную поэтику произведения, которая, как правило, остается сильнее сознательной авторской тенденции. Та же теория, кстати, была позже развита французскими постструктуралистами: текст самоценен, автор после его написания мертв. Давайте договоримся, что Балабанов, дай ему Бог здоровья, больше не принимается в расчет. Вместо него — фильм.

А фильм остается ярким и страшным свидетельством того, что такое война. Вечная тема русской литературы и кинематографа. Диспуты о войне, о ее сущности ведутся в фильме все время. И что с того, что умирающий отец Ивана (В.Гостюхин) объясняет сыну, что «война — это хорошо, война из парня мужика делает»? Хотите верьте, хотите нет: сам персонаж этот, старый алкаш, бросивший жену, не выглядит ретранслятором авторских идей, а если зритель так это увидит, то сам будет в этом виноват. Если кто-то из веселых пареньков в кожаных куртках, которых я встретил в кинозале на сеансе «Войны», после фильма, заставившего их весело смеяться и орать: «Да минометом черных по жопе, и все дела!» — пойдет и запишется добровольцем, часть вины Балабанова в этом будет. Но не исключено, что кто-то из зрителей «Взвода» или «Апокалипсиса наших дней» был рад записаться в американскую армию. Такие всегда находятся, а в нашей стране их больше, чем где бы то ни было.

Что до миросозерцания, то «Война» в итоге остается фильмом абсолютно антивоенным. Чем больше удовольствия получают от беззакония и убийств его герои, тем большую неприязнь они вызывают. Чеченцы в фильме представлены злодеями, но образ главы «незаконного формирования» Аслана, созданный грузинским артистом Георгием Гургулия, остается одним из самых сильных, драматичных и убедительных в картине, особенно в сравнении с центральным героем Иваном, сыгранным талантливым Алексеем Чадовым в типологическом ключе — это «один из нас», случайно попавший в чрезвычайные обстоятельства. Война — стихия, превращающая человека в умного и жестокого зверя. Это единственный однозначный вывод, который можно сделать из фильма. Интересно, кто с ним, с этим выводом, посмеет не согласиться?

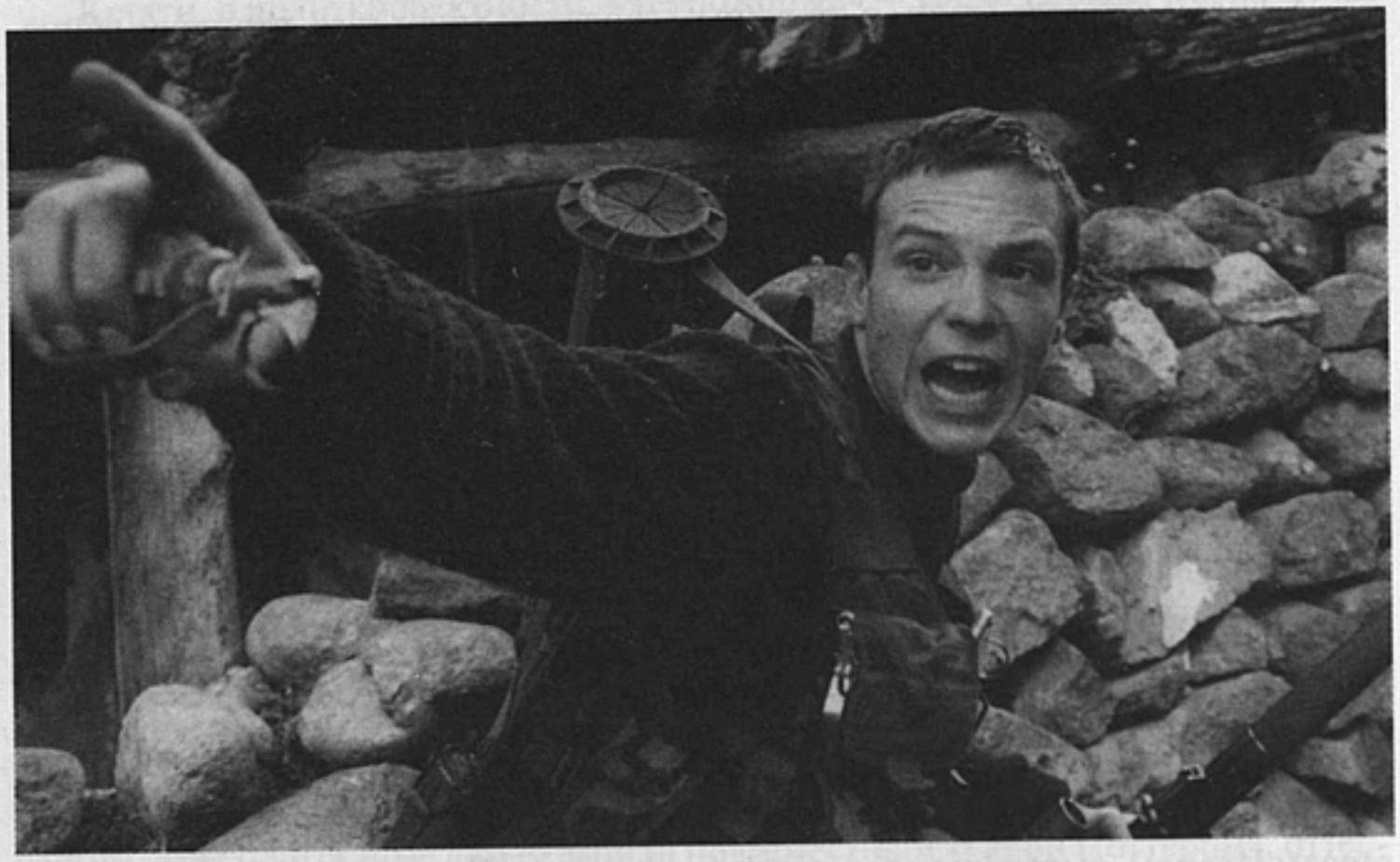
При этом в «Войне» есть хэппи энд. На голливудскую «счастливую концовку» он не похож совсем. Хотя бы потому, что Балабанов, такой вроде бы бескомпромиссный и жестокий, оставляет в живых буквально всех своих героев, кроме стопроцентно «отрицательного» Аслана.

Убить дракона, и всем спастись из его логова? Даже в боевиках со Шварценеггером такого не бывает, а ведь Чадов далеко не Шварценеггер. А все потому, что автор взял за образец не американскую схему, а традиционную сказочную модель. В сказке оживают при помощи мертвой и живой воды даже убитые, если в конце им суждено воцариться и пожениться. Очевидному цинизму окружающей действительности, где идет бесконечная война, Балабанов противопоставляет свой, представьте себе, идеализм: по меньшей мере, пускай все кончится хорошо. Причем, как в классицистской комедии (во многом похожей на ту же сказку), здесь всем воздается по заслугам: один попадает в тюрьму, другой возвращается домой... Вполне по-житейски, но справедливо. Самые безвинные персонажи — Маргарет и Медведев — и вовсе одарены любовью. Откуда эта любовь возникла в грязных, чудовищных и вообще невозможных обстоятельствах, не ясно, но желание автора хотя бы второплановый сюжет в своей картине высветлить, не может не восхищать.

Вот в финале идея налицо, и в нее хотелось бы верить. Правда, неповторимый создатель уродов и иллюстратор войн все счастливое оставит за кадром — большего, чем скромный намек на лучшую жизнь, в фильмах Балабанова мы не отыщем. Но для того чтобы все начиналось и кончалось действительно хорошо, должны прийти другие сценаристы и другие режиссеры.

ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ

Кирдык по-русски



«Война»

«Русские своих на войне не бросают», — мимоходом заметил Данила Багров в «Брате-2». Дело было в Америке, и русская проститутка Даша, которой были адресованы эти слова, страшно удивилась: «Очумел? Какая война?!»

Но слово не воробей. Вскользь брошенная странная фраза Данилы стала сценарной основой следующего фильма Алексея Балабанова. «Русские своих на войне не бросают» — фраза, к которой, если угодно, можно свести сюжет его «Войны». Да и как рекламный слоган использовать — лучше не придумаешь.

Рецензенты приняли название фильма как что-то само собой разумеющееся. «Война», дескать, потому и «Война», что дело происходит в Чечне. Можно трактовать, конечно, и так, но нет сомнений, что Балабанов берет шире. Чечня — лишь пример, лишь краткий боевой эпизод в настоящей Войне, которая не знает границ — ни временны́х, ни пространственных.

В сравнении с прочими отечественными фильмами о чеченской мочиловке, «Война» отличается впечатляюще широким географическим охватом. На карте военных действий, которые ведет Алексей Балабанов, флажками помечены и Грозный, и Москва, и Петербург, и Лондон, и Владикавказ, и Тобольск. А в чеченской народной песне, с которой начнется кино, не зря всплывет далекий библейский город: «Мы тебя освободим, Богу души отдадим, взор к Аллаху обратим, будет наш Иерусалим».

Так, может быть, фильм Алексея Балабанова снят о той глобальной войне, что ведут между собой Запад и Восток? Или даже о джихаде? Здесь есть доля истины, но и это не совсем точно. Для последних балабановских картин существенно не столько имя противника, сколько само *состояние* войны, из которого никогда не выходит главный герой.

Кстати, раз уж речь зашла об имени врага. Как это ни забавно, но по работам Балабанова недоброжелатель сможет заключить, что режиссер в последние годы колебался вместе с линией партии. Пока в обществе преобладали антиамериканские настроения, Данила Багров под песни «Наутилуса» шел войной на Америку. Как только ситуация изменилась, русский Иван, временно замирившись с Западом, пошел в обнимку с Джоном (не с американцем, правда, а с англичанином) воевать чеченов. Выходит, что Балабанов сегодня (как и вчера), если говорить объективно, самый идеологически выдержанный режиссер, чутко улавливающий настроения в обществе. Если так дело пойдет, то, глядишь,

через одну-две пятилетки он займет в нашем кино то место, которое сейчас занимает Никита Михалков.

Еще один «идеологический» режиссер старшего поколения, чье имя нельзя не вспомнить, говоря об Алексее Балабанове, — Станислав Говорухин. Мне уже приходилось как-то сравнивать «Брата-2» с «Ворошиловским стрелком». Оба фильма рассматривались в нашем обществе, прежде всего, с идеологической точки зрения, причем зритель у этих картин был принципиально разный. Между тем Данила Багров — это, в сущности, тот же «ворошиловский стрелок», только помоложе. Разница между Данилой Багровым и Иваном Федоровичем лишь в том, что первому нравился «Наутилус Помпилиус», а второму — народная песня об одиноком гармонисте. Ну и враги у них, конечно, чуть разные. Но и старый, и малый хорошо понимали: в России, как всегда, идет война.

В одной из сцен второго «Брата» Багров целился бандиту-бизнесмену в причинное место, как и его старший товарищ, пенсионер Иван Федорович в «Ворошиловском стрелке», взявший на мушку насильников внучки. В одном из кадров «Войны» опять возникла неосознанная (или осознанная?) цитата из «Ворошиловского стрелка». Герой приходит в кабинет большого начальника (областного бюрократа, чиновника из МВД — нужное подчеркнуть), а тот торжественно отказывает ему в помощи от имени президента России (Ельцина, Путина — нужное подчеркнуть), портрет коего висит на стене. Этот отказ — как сигнальная ракета, дающая начало твоей личной войне.

Сергея Бодрова, народного Брата РФ, в своей новой картине Алексей Балабанов безжалостно отправил на заслуженный отдых. Стар уже стал Данила для дальних походов. Все, что смог режиссер предложить ветерану в «Войне», — пара-тройка эпизодов. Персонаж Бодрова — контуженый капитан, угодивший в зиндан к чеченцам, — для развития сюжета вообще не требуется и вставлен в фильм исключительно в знак уважения к заслугам Брата-пенсионера. Старикам, дескать, везде у нас почет, даже в яме у чеченцев.

Тот, кому везде у нас дорога, — это русский солдат Иван, сыгранный двадцатилетним студентом Щепкинского училища Алексеем Чадовым. Ему теперь шагать по дорогам Чечни, ему исполнять заветы старших. Своих на войне он, как и Данила, не бросает. Выбравшись из чеченского плена, он было едет в родную Сибирь, но затем, подумав, возвращается на свою вторую родину — на Войну.

Впрочем, Тобольск, из которого родом Ваня, — это мнимый тыл. Война ведется и здесь. Троих сверстников Ивана ни за понюх табаку пристрелили в разборках — и, как подчеркнуто в фильме, свои пристрелили, русские.

Если сравнивать Ваню с Данилой Багровым, то новый братишка еще попроще будет, чем его старший товарищ. Тот хотя бы музыку продвинутую любил, этот абсолютно пустой сосуд, в котором начисто истреблено все индивидуальное. Иван — просто русский парень, который идет на войну. И даже имя выбрано подчеркнуто типовое, чуть ли не нарицательное. Иван — и этим многое сказано.

Алексей Чадов — прекрасно подобранный типаж для героя, и играет он вполне прилично. Но поневоле вздрогнешь, услышав те же лениво-уверенные интонации, что и у Сергея Бодрова, увидев ту же походку вразвалочку. (Так подбирают мальчиков для попсовых бойз-бэндов. Мальчики стареют, на смену им исправно находят новых, а песни остаются все те же.) Это «кинематографическое мясо», нужное Алексею Балабанову для его «Войны». Да и зачем солдатам ярко выраженная индивидуальность? Ведь на войне сражаются не люди, а народы.

Какая сила движет народами? Этот знаменитый вопрос Толстого из «Войны и мира» Балабанова тоже волнует. «В чем сила?» — переспрашивает он устами своих героев из фильма в фильм. Ответы перебираются разные: в деньгах, в правде, в мужике. Но вопреки путаным показаниям балабановских персонажей, главная формула его фильмов, кажется, все-таки другая: не в правде Бог, а в силе.

Восторги многих критиков по поводу «Войны» понять можно. Алексей Балабанов снял по-настоящему сильное кино о сильных людях. Резко отрицательное отношение других критиков к балабановской картине тоже объяснимо — не всем безразлична точка приложения этой самой силы.

О слабых и сильных самодовольно рассуждает на экране один из персонажей фильма — чеченский бандит Аслан Гугаев: «Все делятся на пастухов и баранов. Кто дает сэбя рэзать — баран. Хотя есть и срэди русских луди. Я под Верхоянском видэл одного. На зоне. В законе. Сильный, как нохча. Если бы такие Россией управляли, могли бы война победить. Но такие мало у вас. Ви глюпий, ви слабий». Иван слушает Аслана сочувственно. Чеченец, по Балабанову, — враг, но враг сильный и заслуживающий большего уважения, чем слабые англичане и американцы, ноющие о правах человека.

Бараны, о которых говорил Аслан, возникают на экране не раз. Чеченские пастухи отрезают им головы столь же хладнокровно, как и людям, а затем совершают намаз. Сопоставление людей с баранами (дым от бараньего шашлыка угоден Аллаху!) в этом контексте вполне объяснимо. Отрезать голову человеку — то же самое, что совершить обряд жертвоприношения неведомому и жестокому богу. В первобытных племенах умерщвление жертвы оправдывалось только в том случае, если все племя брало на себя ответственность. Совершать жертвенное убийство персонально, без поддержки коллектива запрещалось. Точно так же обстоит дело и с войной в «цивилизованном обществе». Убийство греховно, пока не оправдано всеми членами клана. Тогда оно начинает называться войной.

Трупы, возникающие на экране в «Войне», хочется назвать человеческими жертвами в языческом значении этого слова. «Ты убил женщину!» — кричит Ивану ошеломленный Джон-слабак. Но Иван спокоен. Он уже получил благословение своего племени. Для этого Балабанов даже предусмотрительно отправил Ваню к старику отцу в Тобольск. Владимир Гостюхин, которому режиссер поручил сыграть этакого былинного богатыря, растерявшего силы в боях, с больничной койки дает сыну наказ: «Война из парня мужика делает. А мужиком быть правильно. В мужике — сила... Эх, сейчас бы встать мне да на войну, Ванька!» После таких слов Иванам по всей земле русской ничего не остается как закинуть на плечо «калашникова» и отправиться в дальний поход. То, что отцы не довоевали, мы довоюем.

В своем фильме Балабанов специально подчеркивает разницу между английскими омонимами shooting (съемки) и shooting (стрельба). «Война — это не shooting, не съемки! — пытается докричаться Иван до Джона. — Это shooting! Стрельба!» Фильм «Война» для Балабанова — shooting скорее во втором значении этого слова. Главное — попасть в цель, и не важно, каким способом ты этого достигнешь. Пусть у тебя откровенно провисает сценарий и в фильме возникают обрывки сюжетных линий. Главное — правильно указать врагов, ставших мишенью для твоей кинокамеры. Вот наркоторговец Александр Матросов (Ю.Степанов), которого снабжают героином чеченские боевики. Вот майор КГБ, продавшийся бандитам. Они приходят в фильм из ниоткуда и через несколько экранных минут так же бесследно исчезают. Сюжет они не движут, это те, для кого война — мать родна. Они же — мишени режиссера, стреляя по которым, он наверняка попадает в «десятку».

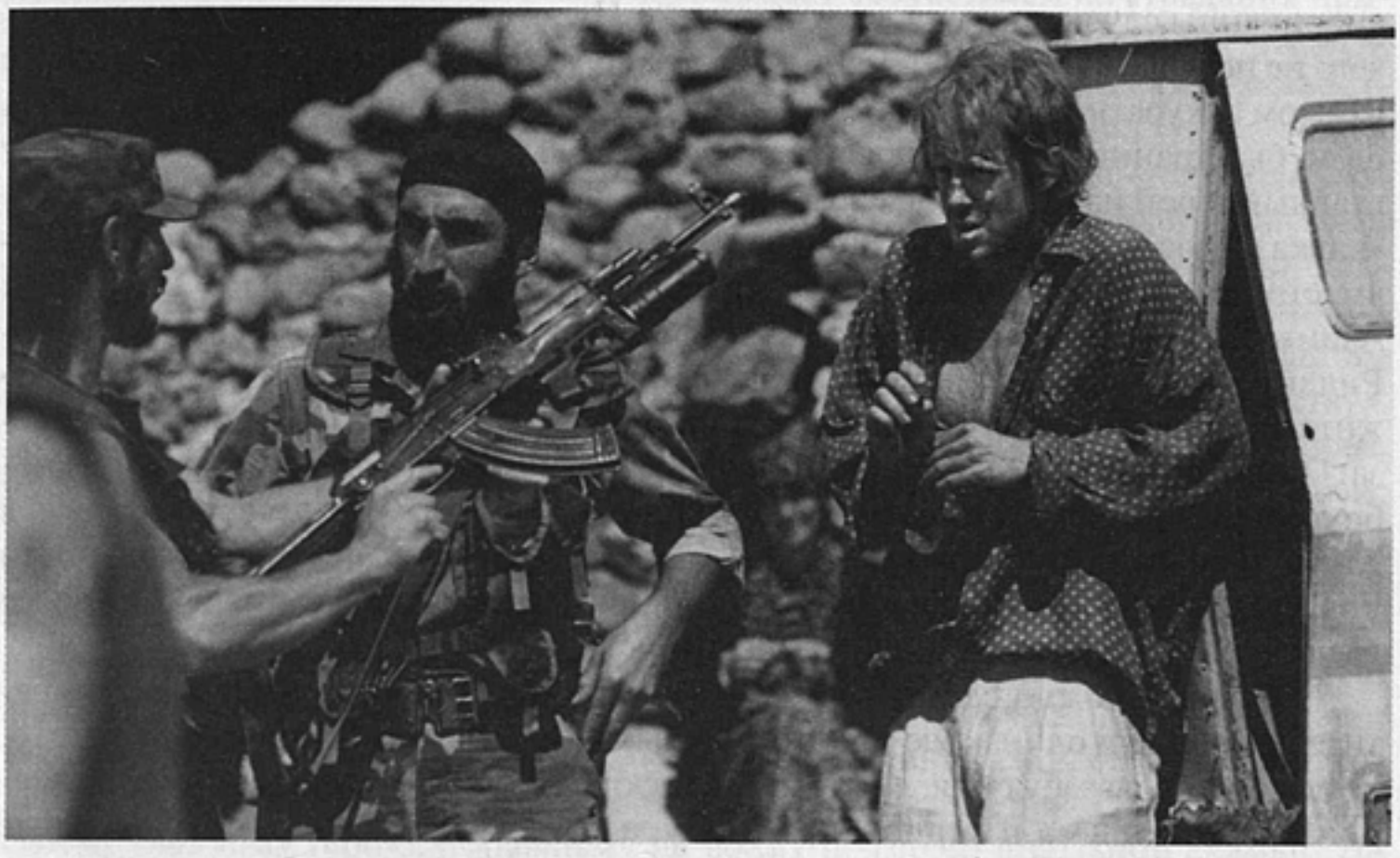
Женщин в «Войне», как и в прежних работах Балабанова, мало. Разве что та симпатичная дурочка, которая льнет к Ване в Сибири и шепчет: «Давай поженимся». Но старый солдат не знает слов любви, он хмур и бредит войной.

В фильмах Алексея Балабанова женское тело чаще всего выступает как объект поругания, а не вожделения. Один из самых сильнодействующих кадров «Войны» — принудительное купание пленной англичанки (И.Дапкунайте) в горном ручье. Острые локотки, выпирающие ключицы, толстая веревка вокруг худенькой шеи, женский визг, твердые камни, царапающие нежную кожу, — и вот уже первая сигнальная система зрителя вовлекается в дело с такой легкостью, будто Балабанов выключателем щелкнул. Чеченские мужчины с молчаливым удовлетворением смотрят на поругание женского тела, и этот глумливый мужской взгляд ровно такой же, как в сценах порки из фильма «Про уродов и людей».

Война и порка — это родственные садомазохистские удовольствия. Если бы за фильмы Балабанова взялся фрейдист, то уж, верно, он доказал бы, что героями этого режиссера движет воля к смерти. Танатос, если говорить по-научному, а если по-простому — кирдык. Русских шахидов, готовых положить жизнь за други своя, не влекут женщины. Они родились, чтоб вволю пострелять и умереть. Make war not love.

АЛЕКСЕЙ КАРАХАН

Политкорректность или мужицкая правда?



«Война»

Война — зло, а цель не оправдывает средства. Это знает каждый. Но это теория. На практике даже беспощадная как к своим, так и к чужим война по-русски может выглядеть оправданной и неоправданной. Наверное, каждый вправе самостоятельно разводить вооруженные конфликты с участием наших солдат по этим двум категориям. И в зависимости от идеологических установок память будут подверстывать подходящие события и аргументы. На ум убежденным в неоправданности чеченской войны будет приходить шапкозакидательство военачальников, приводящее к гибели десятков солдат, и благородство «гордых чеченских чабанов», взявших оружие, чтобы защитить свою землю, плачущие женщины в лагерях беженцев и образ правозащитника, вставшего на сторону чеченцев.

Мне же наряду со всем вышеперечисленным и, безусловно, имеющим место вспоминаются также отрезанные головы российских и иностранных заложников, шариатские казни, массовые расстрелы военнопленных, Первомайск и Кизляр, взрывы московских домов и клятвы дойти до Москвы с «калашниковым» и Аллахом. Еще история Владимира Епишина, который провел в чеченском рабстве больше десяти лет, начиная с 1989 года. И еще один телерепортаж о событиях первой войны...

...Мать одного из захваченных в плен солдат срочной службы, откуда-то из глубинки, обегала все пороги и все возможные инстанции, сама съездила в Чечню, но сына так и не вернула. Единственным человеком, который решился ей помочь, оказался офицер из военкомата, когда-то отправивший этого парня в армию. В репортаже точно не говорилось, как бывший афганец вызволил пленника, может быть, перестрелял всех, кто его охранял, может быть, заплатил выкуп, может быть, по-мужски поговорил с полевым командиром, но матери он сына все-таки вернул.

Хотя фильм Алексея Балабанова «Война» вобрал в себя практически все главные мифы чеченской войны, понравилась эта картина лишь тем, кто считает саму войну злом оправданным. Остальные — а к ним принадлежит бóльшая часть критиков, — напротив, обвинили фильм во всевозможных грехах, смертных и попроще. А именно: в милитаризме, разжигании национальной розни, ксенофобии, национализме, которого многие так боятся, что не отличают от

вполне естественного патриотизма. Конечно, все это в фильме есть, но не в большей степени, чем в любом голливудском экшне с участием мультиэтнических персонажей. Не плохие и не хорошие, а сложные отношения между разными национальностями — часть жизни, и даже присущая американскому кино ретушь не может их вовсе нивелировать.

Кино, претендующее на актуальность, но лишенное жизненных реалий, — плохое кино. Поэтому возмущаться тем, что в «Войне» чеченцы отрезают уши своим пленникам, так же глупо, как и тем, что в американских фильмах афроамериканцы слушают рэп и громко кричат. Ну, отрезают они уши, и с этим ничего не поделаешь. Как и с тем, что у Балабанова говорят: «черножопые», но даже в самом аккуратном американском кино без оскорбления их не обходится. Ведь было бы странно, если бы просидевший несколько месяцев в чеченском плену главный герой называл своих визави «лицами кавказской национальности» или «кавказо-россиянами». И не припоминаю я, чтобы герои «Охотника на оленей» вместо клички «косоглазые» употребляли термин «жители Юго-Восточной Азии». Вряд ли это было бы хоть как-то правдоподобно. А в «Черном ястребе» Ридли Скотта чернокожие сомалийцы не удостоились не то что ни одного положительного героя, но и вообще ни единого более-менее индивидуального образа. Они представлены неразличимой, сливающейся с ночным африканским небом массой чернокожих врагов всего прогрессивного человечества. Враги в жизни и должны быть врагами в кино, а любое подстраивание кинореальности под либеральные ценности и виртуальное примирение будет выглядеть не более убедительно, чем потемкинские деревни.

Конечно, можно сделать противоборствующие стороны одинаково отвратительными или одинаково положительными, но это дело нескорого будущего, когда все обиды забудутся. Когда это произойдет, неизвестно. Например, у американского фильма «Патриот» про войну за независимость были определенные проблемы в английском прокате, так как многие британцы были возмущены тем, что все герои фильма с английской стороны законченные подонки, мерзавцы или тупицы. Хорошие фильмы о войне тем и хороши, что авторы солидаризируются с одной из противоборствующих сторон. И хотя не всегда на основании принадлежности к той или иной стороне герои делятся на хороших и плохих, деление на своих и чужих присутствует непременно. И право же, будет странно, если Балабанов станет смотреть на чеченский конфликт глазами чеченцев.

Есть своя неоспоримая логика в том, что межнациональные конфликты провоцируют национальное самоопределение. Например, нас вполне устраивает то, что Александр Сергеевич Пушкин в «Полтаве» возвеличивал, хотя и оставался достаточно взыскательным, Петра и русское войско. А вот если посмотреть на эту же самую историю глазами украинского режиссера Юрия Ильенко, то получится фильм «Молитва за гетмана Мазепу», в котором русский царь — гомосексуалист-беспредельщик, а украинский предатель — великий герой.

Словом, если перевести все претензии к фильму «Война» на язык актуального гуманизма, то иначе как неполиткорректным его не назовешь. И вроде бы все так, только вот какая-то странная это штука — политкорректность. По идее, она должна распространяться на тех, кто обделен, обездолен и обижен обществом и миром. Но почему-то получается, что под защиту этого бесспорно благородного общественного договора попадают в основном сексуальные и национальные меньшинства. Но обделенным ведь может быть и представитель большинства. Например, я не думаю, что французский гей или австралийский абориген нуждаются в большей общественной защите или внимании, чем ветеран чеченской войны, который в родной Сибири не имеет ни малейшего шанса найти работу, которого даже друзья воспринимают почти как прокаженного. Простой русский мужик, по общему мнению, представляющий так называемое «подавляющее большинство», на самом деле редок и подлежит немедленному занесению в «красную книгу» политкорректности.

Поэтому если «Война» — фильм промужицкий, а это вряд ли кто-то захочет оспаривать, то и с обвинениями в политической некорректности придется подождать. Это станет особенно очевидным, когда, сохранив сюжет и диалоги, мы попробуем подставить на место главного героя признанных фигурантов полит-

корректности. Представьте себе, что с такой же художественной достоверностью показана борьба за выживание не простого славянского паренька, а какой-нибудь норвежской лесбиянки. Отправившись на остров, где живут гомофобы, утверждать свою правду, она оказывается в плену у антагонистов, которые долго мучают бедняжку, отрубают руки ее любовнице, но, вырвавшись из плена, героиня решается вернуться на остров, чтобы спасти свою любимую. Или того лучше: афроамериканец из Луизианы с приятелем изничтожают куклуксклановцев. Неужели критика не откликнулась бы с сочувствием на страдания приверженцев однополой любви или на героизм чернокожих братьев?

Не понимаю, почему вполне достоверно и даже с некоторым объективистским нажимом показанный преуспевающий полевой командир Гугаев — он не только башки рубит, но может и отпустить пленников с миром — должен пробуждать правозащитное рвение, а в полном смысле обездоленный сибирский парень — ненависть и осуждение. Ведь это правда, что и в реальной жизни у такого Гугаева запросто могут быть и гостиница, и рестораны в Москве, о которых он говорит в фильме. Просто его личное варварство и отвращение к стандартам цивилизованной жизни мешают ему присоединиться к мировому сообществу.

Кстати, сам Балабанов не такой уж любитель мирового сообщества, скорее, он один из самых последовательных антиглобалистов в стране и убежден в том, что русские должны жить в России, чеченцы в Чечне, а англичане в Англии. Он не за и не против войны, которая уже давно идет помимо его воли. Но в отличие от военно-порнографического «Чистилища» Александра Невзорова, Балабанов в своем фильме боевыми действиями и насилием совершенно не упивается. Он лишь констатирует вполне достоверные факты. И очень часто, даже чаще, чем можно было бы от него ожидать, избегает жесткой авторской оценки происходящего. Единственное, в чем он не может себе отказать, так это в симпатии к своему главному герою, попавшему на войну прямо со школьной скамьи. Но кто откажет режиссеру в праве на такую симпатию? Разве что тот, у кого каждое отдельно взятое слово в сочетании «простой русский мужик» вызывает особый вид аллергии. Но лично мне, голосующему как раз за глобализм, солидарность Балабанова с его героем нравится.

На самом деле спорить о достоинствах и недостатках «Войны» бессмысленно. Лучше сразу перейти к боевым действиям: на войне как на войне. Того, кто рогом упирается в свою драгоценную интеллигентность и, брезгливо фыркая, развешивает ярлыки, все равно не проймешь никакими аргументами. Мне только жаль, что оппоненты не способны в запальчивости разглядеть даже редкие сейчас в нашем кино страсть и искренность, которые все ищут днем с огнем, а Балабанов демонстрирует с такой естественной легкостью. Может быть, и в самом деле он обнаружил в жизни что-то такое стоящее, что другие никак не могут разглядеть за частоколом банальнейших либеральных клише, к которым даже сами либералы подлинной страсти не испытывают.

Да, Балабанова подчас заносит, и он не вписывается в те крутые повороты, которые взялся освоить. Но, как говорит он сам: «Если боишься острых углов — бери такую тему, где их нет». Во всяком случае, все погрешности траектории, на которые указывают Балабанову недоброжелатели, — не от его цинизма и фанатизма (как ни странно, эти антонимичные понятия любят приписывать режиссеру одни и те же люди). Просто в один прекрасный день Балабанов, видимо, понял, что в мире есть что защищать. Например, «родину, потому что она наша». Это формулировка главного балабановского актера — Сергея Бодрова-младшего, а еще русского мужика, потому что он (добавлю от себя) бывает в своей силе так слаб.

Разве в том дело, что русские хотят войны? Война — это всего лишь рентгеновский кабинет, в котором сразу видно, с гнильцой человек или нет.

Вопреки расхожему мнению, кредо Балабанова совсем не столь популярно, как принято считать. Именно поэтому он так хочет сделать свои фильмы доходчивыми для широкого зрителя. И напрасно. Ради зрителя он слишком часто вынужден агитировать жанром, жертвуя деталями и полутонами. Не все можно объяснить языком действия, каким бы достоверным и правдивым оно ни было. Как писал Достоевский, «нежности в вас нет — одна правда, а значит, несправедливо».

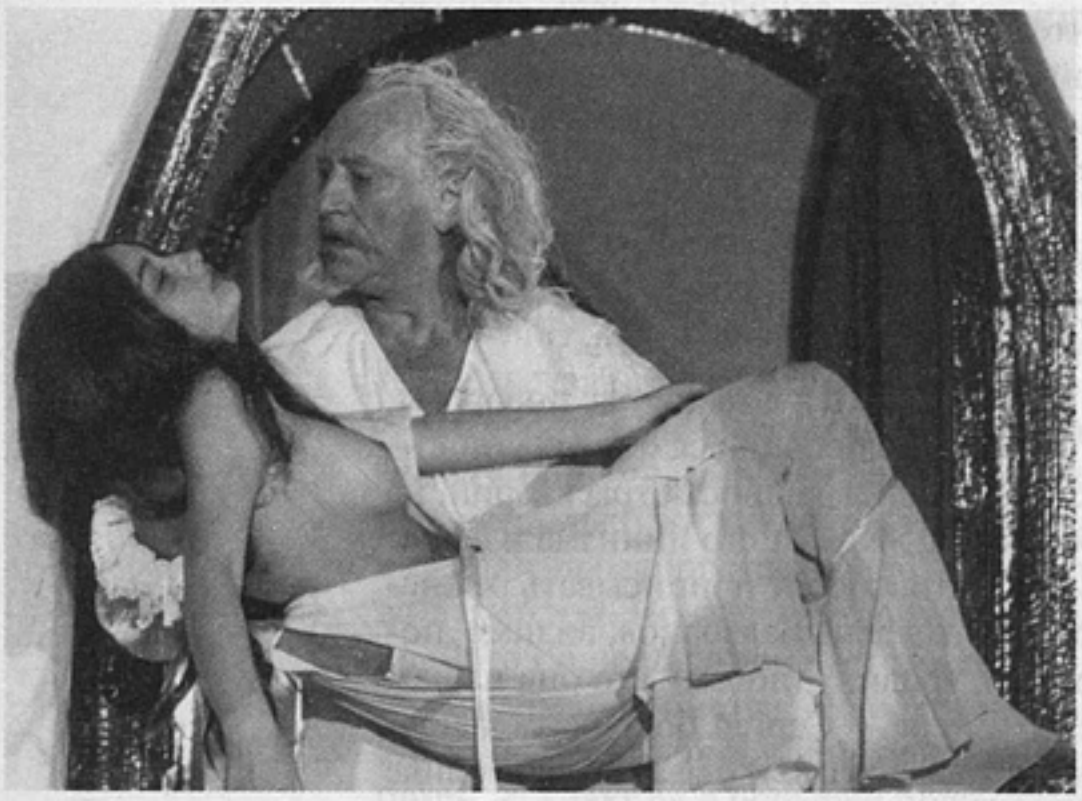
ИРИНА ЗУБАВИНА

Попытка диагноза

Достаточно заглянуть в Интернет, полистать прессу, чтобы убедиться: новая картина Ю.Ильенко попала в число наиболее резонансных. Можно принять ее или не принять, но нельзя отрицать, что это произведение с четким «обратным адресом» — Украина.

Пересказать фабулу фильма достаточно сложно, поскольку действие разворачивается в симулятивном пространственно-временном континууме, заполненном имитациями и мистификациями. Это дивертисмент Смерти, мчащейся в подвенечном платье мимо обломков цивилизаций, исполненный черной эротики исторический вертеп, кровавый карнавал, мир *зрелища* и *представления*, где мертвые хватают за горло живых. С другой стороны, это плотно упакованное художественное пространство, где элементы авангардного искусства соединяются с откровенным кичем (на грани «ширнепотреба»), — очевидная дань традициям барокко.

По свидетельству режиссера Юрия Ильенко, «пытаясь вернуть кино его онтологические качества», он не только отказался от новомодной компьютерной обработки, но и ориентировался, в первую очередь, на связь с живописью, театром, карнавалом. Автор вполне убежден, что сделал шаг «к Мельесу» не назад, а вперед. Впрочем, пространственно-временной релятивизм действия делает достаточно относительным само понятие «назад-вперед», так как время тут утратило векторную направленность — оно подобно маят-



«Молитва за гетмана Мазепу»
Автор сценария, режиссер, оператор **Ю.Ильенко**
Художник **С.Якутович**
Композитор **В.Балей**
В ролях: **Б.Ступка, Л.Ефименко, Н.Джигурда, В.Довженко, В.Демерташ, К.Лисовенко и другие**
Министерство культуры и искусств Украины, Национальная студия имени А.Довженко
Украина
2001

нику, раскачивающемуся туда-сюда. Ни хронологически, ни логически не обусловленная смена лиц и масок Мазепы, смешение исторических эпох и художественных стилей создают усложненный «кинотекст», который практически не поддается логическому осмыслению. На вопрос, возникающий после просмотра: «Что это было?», так и хочется ответить: «Нечто за гранью» (в первую очередь — меры и вкуса). Но текст не отпускает, а потому достоин более серьезного анализа.

Исходя из того что художественное произведение репрезентует не только матрицы сознания и архетипические знаки бытия, но и личные комплексы автора, кинотекст можно признать надежной диагностической системой. Избавившись от последствий легкого шока от представленных на экране физиологических откровений и осознавая явную «болезненность» их создателя, нельзя не обратить внимание, что текст несет на себе очевидную печать родовых черт постмодернизма (цитатность и фрагментарность повествования, соединение несочетаемого, использование мощного деструктурирующего потенциала иронии и самоиронии и т.п.). Сей факт дает основания обратиться к работам наиболее авторитетных теоретиков постмодернизма. Попытка отрефлектировать картину в координатах этого подвижного комплекса научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений становится открытием, причем поразительным: *текст предстает практической апробацией, более того — откровенной экранизацией радикальных* (правда, для 70—80-х годов) *теоретических конструктов постмодернизма с целью их разрушения изнутри путем доведения до абсурда.* (Почему бы и нет? Были же в свое время у С.М.Эйзенштейна замыслы относительно экранизации теоретических трактатов...)

Такое допущение представляется вполне закономерным, поскольку по абсурдности конкурирует с самим фильмом. Итак, попробуем отнестись к этому кинематографическому произведению как к чистому воплощению художественного кода, то есть как к иллюстрации свода определенных правил организации постмодернистского текста. Правда, формально искусство постмодернизма отметает любые правила вместе с условностями традиций, но одновременно упраздняет и всевозможные ограничения, в частности, в отношении критики.

Мистерия кровавого столкновения трех правителей начала восемнадцатого столетия — русского царя Петра I, короля Швеции Карла XII и гетмана Украины Ивана Мазепы, — как и положено произведению авангардного искусства, ориентирована против «дискурса власти», его мифов и стереотипов. К сожалению, намеренно актуализированный политический контекст авторской версии заметно вредит произведению, поскольку предубеждения национального *мировоззрения* входят в очевидный конфликт с плюральным *мироощущением* постмодернизма.

Сюжетный модус картины, благодаря «плавающему означающему» (термин Лакана), опирающемуся на историю как на «отсутствующую причину», практически неуловим. Жанр, определенный автором как «молитва», скорее — тип произведения, отказавшегося от рационализма и от реалистического описания обыденности. Правда, «молитва» предполагает «вертикаль», возносящуюся ввысь, картина же откровенно распахивается в инферно. Как тут не вспомнить Жоржа Батая: «Нет больше Бога в «недоступной смерти», нет больше Бога в затворенной ночи... В этой идеально мрачной пустоте, в этом хаосе... где все — пустыня, стужа, жизнь раскрывается смерти... Наконец, падение в смерть — это грязная штука»[1]. Ориентация на интуитивное и бессознательное ведет к специфическому видению мира как хаоса, лишенного смысла и порядка. «Максимальная энтропия» на уровне композиции, отмеченная практически всеми рецензентами, фактически предстает попыткой воссоздать хаос жизни при помощи фрагментарности киноповествования. Связующим центром в подобном случае становится сам автор (точнее — его маска), и Ю.Ильенко дважды появляется на экране: то с кинокамерой, раскрывая при-

[1] Батай Ж. Из внутреннего опыта. — В сб.: «Танатография эроса». СПб., 1994, с. 228—229.

ем, то в маршальском мундире в окружении солдат времен второй мировой войны. Вообще-то появление автора трактуется теоретиками постмодернизма «как важный структурообразующий принцип повествовательной манеры постмодернизма в условиях постоянной угрозы коммуникативного провала, вызванной фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции»[2]. При этом черты сумасшествия и социального «извращенства» демонстрируют авторскую «инаковость» в отношении мира обыденности и широкие возможности в уничтожении стереотипов (с тем же успехом, что и подкладывание гранат в гетманский гроб). На месте разрушенных мифов тут же возникают новые мифосистемы. От постоянной угрозы вовлечения в их плен зрителя должны уберечь тотальный эклектизм и программная деконструкция разумных обоснований (исторического, мифологического, психологического плана) как априорно бессмысленных. По тем же причинам любое обращение к метаповествованию, будь-то история, религия или искусство, отмечено пародийностью и иронией (вплоть до убийственной, безбожной иронии — цинизма). Автор не только позволяет себе быть на «ты» с вечными ценностями, но и вписывает их в негативный контекст.

Дискретность и эклектичность на уровне формы предъявлены как система коллажей. Ю.Ильенко активно использует комбинированную живопись, инсталляции с включением в композицию ряда разнородных предметов: картин, зеркал (по обломкам которых ходит Смерть), кичевых купидонов и лебедей, свечей, крестов, фрагментов живых человеческих тел и их муляжей. Неправдоподобно живописными выглядят нагромождения окровавленных трупов, из которых созданы множественные композиции и «натюрморты»... Подобное «эстетическое искушение» зрителя должно служить лишь подкреплением основного наступления — на его чувственность. В поисках возбудителей эмоционального напряжения автор обращается к сферам либидо, пытается погрузиться в глубины бессознательного. При этом последовательно придерживается программного антипсихологизма, доводя его в откровенно эротических сценах до наивного натурализма. Автор постоянно эпатирует зрителя, акцентируя все возможные патологические проявления чувственности (картина представляет развернутый каталог перверсий: содомия, инцест, садомазохизм и т.п.). Подобная манифестация сексуальности чаще всего выглядит как ответ прилежного студента на экзамене о принципах «телесности».

Фильм — образец радикальной постмодернистской чувственности с концептуальным оформлением, в первую очередь, женской перверсии (прочь, призрак комплекса кастрации!). Желание (флеш) прорастает на либидозном поле «цветами зла», напоенными кровью и укорененными в Черном Эросе. Оргиастическая сцена, в которой вдова Кочубея получает удовлетворение своей чрезмерной сексуальности, мастурбируя с отрубленной головой собственного супруга, и стала притчей во языцех. (Уж не отсылка ли это к батаевским поискам «поэзии во внезапном и самоистребительном разрушении *окровавленной головы*»[3]?)

Очевидно, по замыслу режиссера при восприятии сцены у зрителя должна происходить замена смысла самого понятия «непристойное». Подобные перверсии выступают своеобразной «парадоксальной медитацией» о возвышенном. Их цель — демонстрировать «непомерность» любовной тоски, если воспользоваться определением известной исследовательницы «танатографии эроса» Юлии Кристевой. Согласно ее теории, такая метафора является поэтическим тропом, передающим «сумеречное состояние смятенного вожделением сознания», «эротическим фантазмом»[4], в котором сплавляются возвышенное и гнусное. При этом Люба Кочубей предстает наглядным воплощением образа «оргазмической матери», «матери наслаждения», соединяющей черты *матери* и *самки* (следуя традиционной типологии женского начала).

---

[2] См.: Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001, с. 6.
[3] Батай Ж. Гегель, смерть и жертвоприношение. — В сб.: «Танатография эроса», с. 249.
[4] См.: Кристева Ю. Дискурс любви. — В сб.: «Танатография эроса», с. 105.

Таким образом, именно сцена мастурбации с отрубленной головой, а не исторические события, обретает в картине статус *программы*. Оргия понимается как акт взрывного освобождения во всех сферах — будь то освобождение сексуальное, политическое или высвобождение разрушительных сил и бессознательных импульсов...

В числе очевидных претензий на постмодернистский дискурс картины — интертекстуальность и цитатность, порожденные перманентным диалогом текстов. Как результат саморефлексии автора наблюдаем автоцитирование им своих прежних работ на уровне конкретных мизансцен или ностальгических лейтмотивов. Множество таких «подсказок» разбросано по фильму: от знаковой насыщенности текста и стилизованности предметно-материального мира до бронзовости тел персонажей и сюрреалистического соотношения масштабов построек и людей.

С момента создания Ю.Ильенко предыдущей картины — «Лебединое озеро. Зона» прошло более десяти лет. За это время режиссер сделал знаменательный шаг в сторону от поэтического (или квазипоэтического) кино. Напомним: один из основных признаков поэтического произведения — присутствие лирического героя. Ильенковский герой совершил переход из состояния отчуждения (в «Зоне») к шизоидной фрагментации в картине о Мазепе. Мазепу играют три актера, а еще маски, статуи, картины, муляжи. Исполнителям, коллективно создававшим этот образ, пришлось играть не целостность, а ее отсутствие, что, безусловно, усложнило задачу. Но не этим поразила критиков и зрителей специфика актерского исполнения, а искусственностью, неестественностью, театральностью. Между тем в координатах постмодернизма подобная манера игры вполне может восприниматься как перформативное поведение, отличие которого от повседневного ролевого поведения, по наблюдениям итальянских исследовательниц Э.Барбы и Н.Саварезе, состоит в максимализации затрат энергии в перформансе. Считается, что именно эта энергия и становится основным рычагом воздействия на публику. Таким образом визуализируется популярная ныне теория театральности жизни — духовной и социальной. Серию сцен и фрагментов, на которые распадается киноповествование, можно интерпретировать как «общество спектакля» (Г.Дебор), победу «театрократии» (Ж.Баландье) или «увертку в познании смерти: зрелище» (Ж.Батай).

Доведенные до логического конца деструктивные стратегии завершаются успехом: фильм напоминает руину, обломки которой — вывернутые своей абсурдистской изнанкой базовые принципы строения постмодернистского произведения. Поэтому картину лучше всего рассматривать как явление *постпостмодерна*. Она с очевидностью замыкает круг в анализе экзистенции — героя более не существует (впрочем, в истории кино и прежде возникали прецеденты потери героя!). Весь социум превращен в маргинальную среду, что делает бессмысленной программную маргинальность автора. Полистилизм предстает пародийным соотнесением разных миров как разных стилей, эстетических систем, а кадры, несовершенные по освещению (даже те, что воспринимаются как откровенный операторский брак), нетехнологичные монтажные стыки превращаются в формы фрагментарного дискурса с мудреными названиями («синтаксическая неграмматикальность», «семантическая несовместимость», «непривычное типографическое оформление» etc.[5]). Многочисленные повторы, перечисления, имитирующие математические приемы, — просто «постмодернистический идеал нонселекции» (Д.Фоккема).

Оставим попытки отследить логику повествования: автор, прибегнув к «метафорической эссеистике», видимо, ищет «истинную мудрость» по другую сторону рационального мышления. Ожидается, что раскрытие смысла будет происходить поэтически-ассоциативным путем, то есть путем, нехарактерным для сознания, ориентированного на рацио. Впрочем, подобное предположение вы-

[5] См.: F o k k e m a D.W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts. In: Approaching postmodernism. Amsterdam, 1986.

зывает серьезные сомнения, поскольку сам фильм представляется вполне сознательно выстроенной конструкцией.

Кинотекст последовательно раскручивает «уровни недоверия», внедряя сомнения во всех ценностях (старых, новых, вечных и преходящих), что дает основания причислить его к числу артефактов *перехода*, то есть *выхода за границы*. За неимением других более значимых в эстетическом отношении произведений фильм Ильенко вполне можно принять как символ завершения очередного социокультурного цикла. Окончание первого социодинамического цикла культуры (определение А.Милля) в кино наблюдалось в начале 20-х годов двадцатого столетия и сопровождалось зарождением киноавангарда. Второй цикл окончился в 1950-х годах, и на его руинах выросло новаторское по стилистике кино легендарных 60-х. Получается, что Ю.Ильенко, яркий представитель задушенного киноавангарда 60-х (украинского поэтического кино), в самом начале XXI века пришел к тому, с чего начинал.

Мимо обломков цивилизаций мчится Смерть в подвенечном платье. Скелет ее есть знак «вышедшего из себя времени» — «катастрофы» в конце гниения, в котором обнаруживается иллюзорное существование»[6]. Похоже, «Молитва за гетмана Мазепу» претендует на размышление о современности в духе «необарочного трансавангарда» (термин Кармен Видаль).

«Действие II и постоянное — переиграть Смерть»... Автор и зритель втянуты в игру со сложным сплетением воображаемого, символичного и реального. Единственное, что можно противопоставить Танатосу, — Эрос. Явно, перед нами трансфер (по Лакану), где вступает в действие бессознательное автора, страдающего своеобразной формой социального безумия. Именно в таком «диагнозе» пытался найти перспективу недоступной разуму «истины» М.Фуко. Романтизируя сумасшествие, философ приравнивал к Свободе отказ человека быть рациональным и сознательным.

За фильмом закрепился образ «колосса национального кинопроизводства». Еще бы — 2,8 миллиона у.е., и «все яйца — в одну корзину»! В любом случае стоит подождать, что проклюнется из этих «яиц». Лишь бы они не оказались рокovыми. Цыплят, как известно, по осени считают. А именно осенью ожидается премьера «Молитвы за гетмана Мазепу» в Киеве.

Киев

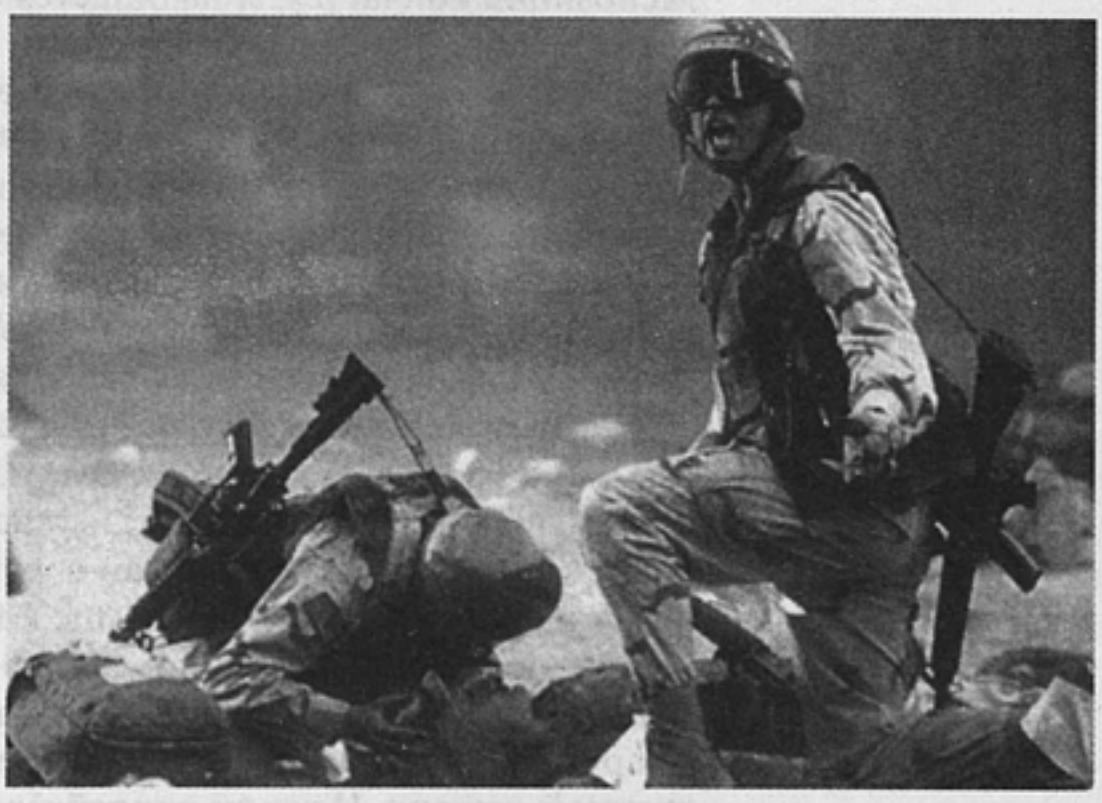
[6] Б а т а й Ж. Из внутреннего опыта, с. 230.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Грозный Могадишо

Если учесть «Охотника на оленей» Чимино, «Апокалипсис сегодня» Копполы, «Взвод» Стоуна, «Спасение рядового Райана» Спилберга, «Военные потери» Де Пальмы, «Тонкую красную линию» Малика и целый ряд второстепенных фильмов вроде «Пёрл-Харбора», можно заключить, что многие американские режиссеры считают своим долгом отметиться в военном жанре. Теперь к ним добавился Ридли Скотт, который воспроизвел на экране историю американского десанта в столице Сомали Могадишо 3 октября 1993 года.

Стратегической целью американских миротворцев в составе войск ООН было прекращение межплеменной резни (хуту вырезали тутси) и голода, вызвавших гибель около трехсот тысяч человек. Тактической целью было пленение командиров генерала Мохаммеда Айдида, перехватывавших гуманитарную помощь ООН, подобно тому как большевики в 1921 году во время поволжского голода присваивали гуманитарные поставки благотворительных организаций Запада. По плану операция должна была продолжаться час, но растянулась почти на сутки, поскольку айдидовцы вовремя засекли выдвижение немногочисленного — около ста пятидесяти человек — десанта, дали ему войти в город, перегородили улицы баррикадами и атаковали во много раз превосходящим числом боевиков. Потери американцев составили около семидесяти раненых и восемнадцать убитых. На нас, приученных к другим цифрам, это не производит особого впечатления, но для американцев это были самые большие единовременные потери со времени битвы за Сайгон в 1973 году. Тяжесть боя усугублялась тем, что американцы старались не оставлять своих в тылу, так что каждое ранение увеличивало вероят-



«Черный ястреб» ***(Black Hawk Down)***

По роману Марка Боудена

Авторы сценария **Марк Боуден, Кен Нолан**

Режиссер **Ридли Скотт**

Оператор **Славомир Идзяк**

Художник **Артур Макс**

Композиторы **Джефф Рона, Мел Уэссон, Ханс Циммер**

В ролях: **Джош Хартнетт, Эрик Бана, Юэн Макгрегор, Том Сайзмор, Уильям Фичнер, Джейсон Айзекс и другие**

Columbia Pictures Corporation, Jerry Brukheimer Films, Revolution Studios, Scott Free Productions

США

2001

ность последующих жертв — шла своего рода цепная реакция. В конце концов десантники вырвались из Могадишо, не сумев вызволить тело сержанта Гордона, которое айдидовцы торжествующе проволокли по улицам. Сомалийцев, по американским оценкам, было убито до тысячи, но точно никто не считал. После этих событий президент Клинтон решил больше не использовать американскую армию в миротворческих миссиях ООН.

В съемках «Черного ястреба» принимали участие десантные подразделения американской армии. Ридли Скотт и продюсер Джерри Брукхаймер утверждали, что главную свою задачу видели в достоверной и объективной передаче событий того дня и были как нельзя более далеки от патриотической пропаганды. Один из первых показов состоялся в Вашингтоне, в присутствии вице-президента США Чейни, министра обороны Рамсфелда, а также известного по «ирангейту» Оливера Норта и непосредственных участников событий, один из которых, рейнджер Джеф Маклафлин, признался, что в картине «немало голливудских трюков, но прочее очень близко к действительности».

«Ястреб» начинается панорамой по пустыне, где разбросаны изуродованные трупы. Трудно сказать, видел Скотт знаменитый фильм Якопетти «Прощай, Африка!» или это совпадение самих реалий, но его кадр вызывает в памяти жуткий пролет в картине итальянского режиссера над прибрежной полосой с раскиданными жертвами другой резни. Всплывающий текст — рассказ о предыстории события, затем появляется титр «Октябрь 1993 года», и далее кадры идут через запятую: вертолет UH-60 (это и есть «черный ястреб») облетает место раздачи продовольствия, голодные люди кидаются к грузовику, дерутся за еду, из примчавшегося джипа начинают расстреливать толпу, летчики докладывают начальству и слышат в ответ: «Мы не имеем права вмешиваться. Возвращайтесь!», командир боевиков орет в мегафон: «Это зерно — собственность генерала Айдида. Кто на него позарится, будет убит!» Точка. Новая строка: арест местного наркобарона, говорящего американскому офицеру: «Вам тут нечего делать. Это наша гражданская война». Тот возражает: «Триста тысяч умерших с голоду — это не гражданская война», но ответ повисает в воздухе, экспозиция кончается, и начинается основное действие: спецназ получает задание и мчится в город. Заметивший их черный пастушок достает мобильный телефон и звонит уже знакомому нам командиру боевиков, улицы перекрываются баррикадами, по машинам и прикрывающим их вертолетам со всех сторон бьют из автоматов и гранатометов, один из «ястребов» падает, для спасения экипажа отправляют разведчиков во главе с сержантом Эверсманом (Джош Хартнетт), операция вязнет, и вместе с ней затягивается фильм, который кто-то из американских критиков язвительно назвал «двухчасовой версией первых двадцати минут «Спасения рядового Райана», где немцы таким же шквальным огнем встречали высадку союзников в Нормандии. Сходство с фильмом Спилберга усиливается тем, что и там и тут ради спасения одного человека гибнут многие. Скотт делает все, для того чтобы зритель ощутил эффект присутствия и смотрел на экран с напряжением: бой показывается сверху, изнутри и снаружи, в быстром темпе и коротком монтаже (Славомир Идзяк, работавший с Кесьлёвским, и монтажер Пьетро Скалия свое дело знают), причем «для адреналина» периодически вбрасываются шоковые кадрики — оторванная рука, обрубок человека без нижней половины тела, зажим разорванной бедренной артерии. И все же однообразия избежать не удается, поскольку оно заложено в самом бою с его однотипными действиями. Тактика рейнджеров — прикрытие и корректировка с воздуха, короткие перебежки от укрытия до укрытия, прицельный огонь. Тактика айдидовцев похожа на махновскую — стремительный наскок, беспорядочная пальба и бегство врассыпную, только на джипах вместо тачанок с пулеметами. И так почти два часа экранного времени. За механикой боя просматриваются установки противников: с одной стороны, минимум потерь, жизнь отдельного бойца бесценна, с другой — потери не важны, отдельная жизнь ничего не стоит. Соответственно этому в боевых сценах сомалийцы даны нерасчлененной, почти насекомой массой, тогда как американцы представлены пофигурно или небольшими группами. Другое дело, что ни характеров, ни судеб эти отдельные фигуры не имеют — не муравьи, но пешки. Как точно заметил один из сетевых рецензентов, «говорить о серьезных

актерских работах не приходится по той простой причине, что отличить Джоша Хартнетта от Юэна Макгрегора в полной боевой выкладке невозможно».

Примечательная деталь — среди американских солдат на этот раз нет ни одного чернокожего (единственный афроамериканец в фильме — маскирующийся под сомалийца разведчик, наводящий десантников на место сбора полевых командиров). Понятно, что такой расклад обусловлен военной задачей — по той же самой причине, по которой разведчик должен быть неотличим от черной массы, американские бойцы должны быть от нее отличимы, но вместе с этим в картину вносятся расовые акценты, вызывающие у некоторой части публики специфическую реакцию. Вот пассаж непосредственного (или прикидывающегося таковым) интернетского рецензента, который к тому же сделал свои выводы из 11 сентября: «С огромной бандой черножопых воюют белые пацаны. Такие родные по лицам, по поведению, по разговорам и поступкам. Хотел ли Брукхаймер подчеркнуть символизм борьбы белой цивилизации с черной дикостью? Ведь не случайно нам показывают, как накануне битвы негры молятся Аллаху... Джерри Брукхаймер показывает не просто борьбу белых и черных, а *борьбу белой веры с черным исламом*. И это очень смелый посыл, который умные зрители наверняка расшифруют. Кстати, Скотт подчеркивает, что белые могут рассчитывать только на свои силы: ведь пакистанские миротворцы, расположенные на стадионе Могадишо, долго не приходят на помощь окруженным янки, а приехав в конце битвы, не позволяют им залезать под спасительную броню, рекомендуя бежать за бронетранспортерами, покуда сил хватит».

Кстати говоря, 11 сентября 2001 года съемки фильма еще не закончились, и не исключено, что этот трагический день изменил в нем кое-какие акценты.

Следующая цепь ассоциаций у российского зрителя, уж точно никак не предполагаемая сценаристами Боуденом и Ноланом, — Чечня, штурм Грозного в канун 1995 года. Сходство между могадишским провалом США и грозненским провалом России очевидно. Та же грубая военная ошибка — недооценка противника, приведшая вместо короткой победоносной операции к затяжному бою в городе, исключительная тяжесть которого хорошо известна еще со Сталинграда. Но в Сталинграде и Грозном были соизмеримы и численность сторон, и их потери, тогда как сомалийцы атаковали американцев многократно превосходящей их силы толпой и потеряли почти в пятьдесят раз больше.

Поскольку на этот раз американцы потерпели поражение, пафоса в фильме меньше, чем в «Райане» и «Пёрл-Харборе», но без финального назидания все же не обошлось. Эверсман произносит речь над пластиковым мешком с телом убитого товарища, и его слова свидетельствуют о преодолении «вьетнамского синдрома»: американцам есть что защищать за тысячи миль от родной земли, есть смысл считать «чужую» войну своей. Собственно говоря, во Вьетнаме все это тоже было, но тогда мир не имел общей нервной системы и не казался столь единым, как сейчас.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

All you need is love

Калейдоскоп (от греч. kalos — красивый, eidos — вид и ...skop — смотрю): оптический прибор-игрушка, быстрая смена лиц, событий.

Титр фильма появляется спустя двадцать пять минут после его начала. Можно сколько угодно теоретизировать, почему это так. Но наверняка самая верная причина такова: до этого момента было некогда остановиться.

Пролог «Города потерянных душ» рифмуется с лучшими образцами таких гениально затянутых экспозиций, как в «Однажды на Диком Западе» Серджо Леоне. Однако есть существенная, если не сказать, космическая, разница в количестве информации. Если Леоне искусственно растягивает пространство-время, томительно медленно убивая его, как назойливую муху, то Миике Такаси сжимает, как пружину с большим числом витков. За эти двадцать пять минут он буквально выстреливает целой обоймой сюжетов для небольших рассказов: мелодраматическое письмо маме в Китай про фатальную любовь к бразильцу (на фоне обнаженного мужского торса, к которому так и льнут маркесовские бабочки из Макондо), вестерн про предательство и месть (жестокий, но справедливый Марио бросает на ветер грязные деньги), поэма о рождении нового человека (убийца срывает с себя одежду и, оставшись голым на сквозном ветру, находит на помойке классный кожаный плащ — в нем он и будет ходить весь фильм), жанровая зарисовка о транспортировке наркотиков (получение через унитаз), эмигрантская драма (Кей среди других неудачников депортируют из страны), крутой боевик про освобождение преступника (Марио с верто-

«Город потерянных душ» ***(Hyoryuu-gai)***

По роману Сэйсю Хасё

Автор сценария **Исиро Рю**
Режиссер **Миике Такаси**
Оператор **Наосукэ Имаизуми**
Художник **Акира Исугэ**
Композитор **Кодзи Эндо**
В ролях: **Теа, Мишель Рейс, Кодзи Киккава, Мицухиро Ойкава, Акира Эмото и другие**
Daici Motion Picture Co., Tohokashinsha Film Co., Tokuma Shoten, Tokyo FM Broadcasting Co.
Япония
2000

лета расстреливает охрану автобуса), кинокомикс (Марио и Кей выпрыгивают из вертолета прямо на улицу Токио), бытовая комедия (комментатор с «TV-Пиранья», брызгая слюной, кричит о необычном происшествии). После этого и появляется титр «Город потерянных душ».

Миике делает кино про людей, которым некогда и незачем останавливаться. Это естественно для человека, снимающего по четыре-пять фильмов в год. Не менее естественно и то, что подобные фильмы по преимуществу предназначены тем, кто легко может прожить целую жизнь, ни разу не сменив место работы.

Кстати, на ту же аудиторию нацелены и «мыльные оперы».

Конечно, нет ничего удивительного в том, что первой съемочной площадкой в жизни Миике Такаси была сериальная. Еще менее странно, что он там отчаянно скучал. Оттого все его фильмы — а их уже полсотни — можно рассматривать как ответ тому штампованному развлечению, которое, как говорится, «без мыла» входит в каждый дом. И поэтому его мчащийся на дикой скорости entertainment, которым следовало бы хорошенько взгреть по отсиженным задницам всех служащих с девяти утра до шести вечера, попадает в совсем другую лузу. Миике Такаси точно как Чацкий: шел в комнату, попал в другую. С веселым цинизмом он работает индустриальными темпами в сфере жанрового кино. Однако, к счастью, ему некогда было всерьез влюбляться в туповатую Софью (публику), которая всегда предпочтет сладкоречивого Молчалина (152 серии про терзания сироты-миллионерши). Поэтому, делая то, что не скучно ему самому, он попал в арт-хаус, заменив для интеллектуалов 90-х молодого Альмодовара, Джона Ву гонконгского периода и, главное, полностью излечив сердечную рану от несбывшихся надежд на Тарантино.

В своей жизни помню только три примера, когда готова была пересказывать фильмы в мельчайших подробностях: в далеком детстве — индийские мелодрамы, в юности — «Кику» Альмодовара и вот теперь — любую картину Миике Такаси. Причем во всех этих случаях желательно, чтобы собеседник наводящими вопросами подлил масла в огонь — как соседка, слушая рассказ подруги о пропущенной серии.

— А они-то как туда попали?

— С неба свалились.

— Как это?

— Ну, летели на вертолете, когда он ее похитил из автобуса, и спрыгнули прямо на улицу.

— Что, вертолет так низко летел?

— Да нет, высоко. Когда они упали, даже взрывная волна была — двух мужиков из переулка на улицу, под колеса так и вынесло.

— А они чего?

— А они ничего, встали и пошли паспорта делать, чтобы уехать.

— Куда?

Откуда и куда? Вот вопросы вопросов, типичные для неостановимых героев Миике Такаси. В данном случае, кажется, на Тайвань. Но для фильма, снятого на пяти языках (японский, китайский, португальский, русский, английский), это не так уж существенно. Важно, что на месте привычной, как бы знакомой нам этнографически-хайтековской Японии — настоящая стройка Вавилонской башни.

Она же — Город потерянных душ.

Марио — бразилец с японскими корнями, лихой одиночка, связанный с наркоторговлей. Кей — китаянка с японскими корнями, сбежавшая из дому и в другой части земного шара встретившая Марио, свою любовь на всю жизнь. Но ни на Тайване, ни в Бразилии, ни в Японии, куда они упали с неба, им места не найти. Они, в сущности, бомжи, которым волей-неволей приходится улицу считать домом, а закон улицы — порядком вещей.

Однако — стоп. При всей серьезности заявленной темы для самого Миике Такаси эти стилизованные изгои — всего лишь символические носители темы «социального брака», неправильно расфасованных «национальных единиц». Гламурный шик (он — весь в черном и пестром, она — вся в белом и розовом), героический имидж («самый мужчинский мужчина», «самая крутая девушка») и

совершенно невероятные приключения отделяют их от реальности напрочь. Словно кто-то тщательно вырезал фигурки всех героев по контуру и выдавил из окружающего пейзажа — так в дорогих книжках для детей картинкам придают видимость трехмерного объема.

Детское зрение, легко готовое поверить в реальность сказки, — совсем не лишнее на фильмах Миике Такаси. Как психоаналитик, он проверяет своими «тестовыми рисунками», насколько глубоко внутрь себя удалось нам загнать свой первый в жизни страх, или первую брезгливость, или первое бесстыдство, или первую безнадежность. Эпизод с тем же самым «комиксовым» прыжком с небес заканчивается на кадре, где выпавшие из кузова автомобиля крабы копошатся в городской пыли. Ясное дело, из прямого entertainment'а — типа «Миссия: невыполнима» — такой скромный и случайный символ, на несколько секунд переводящий события в масштаб реальности, вылетел бы уже при черновом монтаже. Зато сюда его, возможно, специально доснимали. Впрочем, пока речь идет все о тех самых двадцати пяти минутах до титра с названием фильма. По сути, это абсолютно чистый звук камертона, по которому потом настраивается любая самая заковыристая и неправдоподобная сюжетная линия «Города потерянных душ». А их тут немало. Китайская мафия: высокомерный красавец босс с подведенными тушью глазами, который живет в подземелье, любит деньги, пинг-понг, садо-мазо с куклой Барби и девушку Кей. Японская мафия: озверевшая «шестерка» Фусими, перестрелявший своих боссов, когда Марио у него из-под носа украл чемодан кокаина. Полиция: группа клоунов во главе с шефом, ненавидящим иностранцев и мечтающим, чтобы они все друг друга перестреляли. Бразильская община в Токио: ресторанчик Карлоса, телестудия «TV-Пиранья» и проститутка Лусия, воспитывающая слепую сироту Карлу. Петушиные бои, сделанные как пародия на фильмы кунфу: анимированные в технике «пластилиновой вороны» кочеты и вечно проигрывающий коротышка лузер, окончательно потерявший национальную идентификацию со своим ноющим «please».

Надо отдать должное трезвости Миике Такаси, который никогда не позволяет себе великолепным артистическим жестом отбросить не связавшиеся концы сюжетных нитей. Навороченность его фильмов вполне может произвести на растерявшегося зрителя впечатление некоего хаоса, неструктурированной жизни — в принципе, он этого и добивается. Однако прочность этих с виду шатких конструкций необычайна. Мы с коллегой, тоже страстным поклонником Миике Такаси, однажды решили, что нашли типичную goof (небрежность при монтаже), на которую режиссер махнул рукой: и так сойдет. Нам показалось, что в перестрелке-мясорубке упал один персонаж, а на крупном плане был уже другой. Ничего подобного. Поражает точность его монтажа, уникальная для человека, который всегда готов ради самой игры поиграть разными приемами — фазовкой движения, стоп-кадрами, переводом позитива в негатив, использованием анимации, вздыбленной линией горизонта, резкими склейками встык никак не связанных сцен.

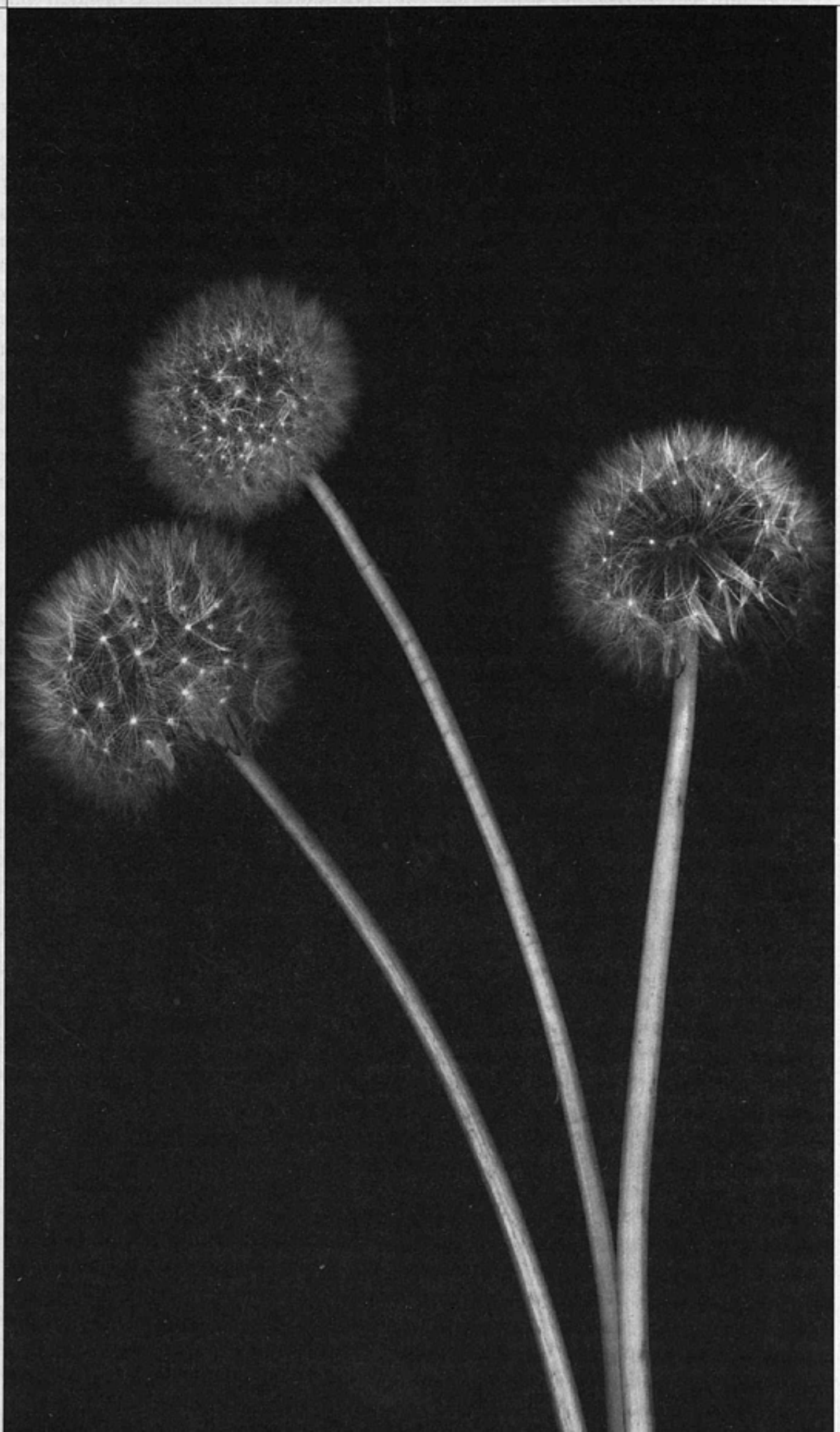
Эта уникальность Миике Такаси в сегодняшнем кинопейзаже, конечно же, состоит не столько в свободе прихотливых поворотов сюжета, смешения жанров, владения стилями и опосредованными цитатами (кого этим сейчас удивишь?), сколько в редкостной свободе отношения к самому кинематографу. Эрик Ромер в одном из интервью сказал важные слова: «Кино — инструмент открытия мира, и это открытие может зайти чрезвычайно далеко». Похоже, будто говорил он именно о Миике Такаси, а не о себе. Европеец, каким бы сюрреалистом, каким бы auteur он ни был, наверное, никогда (да нет, точно ни-ког-да) не сможет забыть о смысловой наполненности кадра. Именно поэтому европейское изображение само по себе не звучит, как музыка (ее навязывают: подкладывают), не кодируется памятью в виде звука — только вербально. А вот нелепейшая с точки зрения смысла вклейка вереницы бесшумных велосипедистов, одетых во все белое, в сцену, где Марио и Кей получают липовые паспорта в темном проулке, — это явно пронзительный, но нежный звук флейты, оборванный резким монтажным стыком со сценой избиения на помойке. Через весь «Город потерянных душ» проходит еще и нить, на которую нанизаны мгновения «отдыха от сюжета»: повар-китаец, цитирующий Конфуция, паук, превра-

тившийся в татуировку на плече, смешные блондинки японочки, негр рэпер в окне, мальчик с футбольным мячом, цветок туалетной бумаги, превращающийся в шарик для пинг-понга, голый парень в борделе, кричащий: «Я дилер, я продаю себя, очень дешево!» Это урбанистический калейдоскоп, понятный всем. Там есть даже прямая параллель с диалогом из фильма «Москва» про американскую норку, которая затрахивает русскую до смерти, — когда Фусими со своим подручным рассуждают о живучести американских красноухих черепах и бесплодности простых японских. И опять же, ни в Москве, ни в Токио дешевого кокаина, да еще незамаранного кровью, не достать.

В целом, конечно, Миике Такаси делает развлекательное «кино стиля», а не философское «кино идей». Но в его сверкающем калейдоскопе где-то между перестрелками, взрывами и погонями всегда находится место, вернее, пространство для очень емких образов. Фусими, похитивший слепую девочку, чтобы на нее, как на живца, ловить Марио, смотрит на город с какого-то небоскреба, спрашивая ее: «Правда, Токио красив?» — как будто знает, что в конце фильма, когда его уже не будет в живых, Карла прозреет.

Когда Миике Такаси говорит, что главное в его фильмах не насилие, а любовь, он нисколько не кокетничает. В «Городе потерянных душ» он даже расписался в этом кровью: балетная дуэль Марио и Фусими поставлена так, чтобы после нее оставалось слово «love» на асфальте. А чтобы самые внимательные зрители его поняли до конца, в финальных титрах (когда большая часть публики уже вышла из зала) появляется пара маргинальных персонажей, японец и китаец, ласково целующие друг друга.

КОММЕНТАРИИ



Дизайн Д.Демского

А.ХВАН

Юра (Бедный Юрик)

Был у меня сосед. Я говорю «был», потому что теперь он уже умер — говорят, убили (правда, к делу это не относится). Он был таксистом, но несколько необычным. Большие залысины, длинные волосы, не неряшливые, а как бы артистические. Впрочем, и неряшливые тоже. Узкое лицо, тонкие губы, ироничная усмешка. Глаза небольшие, прищуренные, как будто что-то знающие о собеседнике. Вообще, с первого взгляда производил впечатление неглупого человека, вызывал интерес. У него одного из первых среди моих знакомых появился видеомагнитофон, он поигрывал на гитаре, кажется, даже пописывал стишки — тексты для своих песенок. Ничего законченного, правда, не было — пробы пера, нескончаемый процесс. Привлекла меня к нему его речь — интеллигентно интонированная, ироничная, со сложно построенными фразами, часто задушевная, иногда с пафосом. Все это обещало в нем близкого по духу человека — не быдло, не жлоба. Впоследствии, правда, он оказался и тем и другим, даже хуже: жлобом с претензиями. Но это еще нужно было разгадать. Пока же мы, как и положено, встречались на кухнях — то у меня, то у него, попивали то чаек, то водочку, вели беседы. Трудно было одно: понимать, о чем он говорит. Слова все вроде правильные, из близкого мне лексикона, и фразы законченные, а вот смысла я как-то не улавливал.

Признаюсь, поначалу мне это даже нравилось: сложно как мыслит человек! Не сразу догонишь! К тому же, зная за собой грех высокомерия, я себя еще и одергивал — дурацкая интеллигентская привычка априорного уважения к любому собеседнику. Да еще вечерняя расслабленность, чаек, уютная атмосфера, провоцирующая поддакивать, не особенно вникая.

Моя тогдашняя жена и многие друзья дома оказались намного более проницательными. Едва появлялся Юра, друзья начинали куда-то спешить, у жены находились срочные домашние дела, и вообще, совместные беседы не клеились. Поэтому посиделки с таксистом вел я один. До тех пор пока не начал вдруг осознавать, что уже не расслабляюсь, а напрягаюсь. Не наслаждаюсь, а мучаюсь.

Как-то уж слишком витиевато и извилисто разговаривал мой собеседник. К какой-то каждый раз очень уж непонятной цели вел он беседу. Я заподозрил неладное: что-то было не так, какой-то здесь крылся подвох. Да и вечера эти постепенно стали откровенно тягостными, бесплодно отнимали силы и внимание.

И вот однажды моя интеллигентская снисходительность иссякла. Я решил выяснить, в чем тут дело. Разобраться. Стал задавать вопросы. А что ты имеешь в виду, произнося?.. Какая в твоих речах связь между?.. С какой стати из этого следует?.. Собеседник начал злиться. Впервые я услышал от него упреки, обвинения. Но, черт возьми, опять не понял, в чем! Атмосфера накаля-

лась. В воздухе завис сакраментальный вопрос: кто из двоих дурак? Дело кончилось ссорой. К сожалению, не последней, так как общение наше, увы, продолжалось. «Мы в ответе за тех, кого приручили» — ненавистная, омерзительная фраза! Стоит завершить ее по-другому: «...за тех, кто нам навязался», — и все ясно, не так ли?

Однако бессмысленное это общение принесло свою пользу: случай подарил мне знание о существовании целого человеческого типа.

Никаких коварных замыслов у моего мучителя не было. Никаких целей он не преследовал. Так же, как ни к какой цели не вело ни одно из его многотрудных умопостроений. Он бескорыстно наслаждался интеллигентным разговором. Интеллигентным в его понимании. Разговором именно с такими вот интонациями, с таким вот словоупотреблением, с таким построением фраз, разговором из тех, что он, наверное, много раз слышал, перевозя своих пассажиров — а память у него, как оказалось, была отменная, — разговором ему абсолютно непонятным. Причем непонятность, я думаю, была для него необходимейшим атрибутом такого рода бесед. Маркировкой, фирменным знаком, сертификатом качества, что ли. Он был талантливым подражателем, имитатором внешних форм, говорящей птицей. Такова была разгадка.

Я нашел ее, когда припомнил один свой ранний детский опыт.

Я поздно пошел в садик. Остальные дети из моей группы ходили туда уже год. Мне, конечно, были интересны обычаи нового общества. Особенно понравилась одна игра. Наши стульчики были расставлены полукругом, мы расположились на них, и, когда настала тишина, вошел симпатичный дядька и повел себя совсем не как взрослый. Показывая нам какие-то картинки, он начал говорить, но говорил не по-настоящему, а смешно и очень заманчиво баловался. Его речи были примерно такими: водыз-кала-пропыкала-каля-маля-трыпыс-дык. Или что-то вроде. Получалось это у него классно и не могло не вызвать желания сделать то же самое. И оказалось — о, прекрасный новый мир! — что это делать можно. Какая-то девочка подняла руку, дядька кивнул ей, добавив еще немного смешной тарабарщины, и девочка, встав, бойко заговорила: зысыс-блукала-мала. Боже, как мне это понравилось! Да и дяденька был не против: похвалив девочку, он разрешил ей сесть, а сам весело затрещал и загулькал дальше. Потом все это повторилось. Разные мальчики и девочки, ничем не лучшие, чем я, а некоторые, подозреваю, и похуже, вставали и вовсю издавали невероятные звуки, которые, произнеси я их дома, вызвали бы если и не наказание, то всеобщий ужас точно. Здесь же за них хвалили и поощряли продолжать!

Меня подмывало желание поучаствовать. С одной стороны, было и страшно, так сказать, дебютировать, а с другой — казалось, что уж мое-то выступление будет наиболее успешным и упускать такой шанс нельзя. (Как часто впоследствии меня подводил подобный соблазн. Но и как часто честолюбивый позыв действительно вел к успеху!)

И вот я решился. После очередного захода веселого дяди я поднял руку. Мой позор был неописуем... «Ах, знал бы я, что так бывает...»

Позвольте пояснить: дело в том, что в этом детском саду уже год практиковались уроки английского языка, о чем я, естественно, не подозревал.

Почему мне вспомнилось все это? Один мой коллега (по странному совпадению его тоже зовут Юра), занимавший до этого сугубо коммерческую позицию, решил вдруг «сменить ориентацию»: он во всеуслышание заявил, что собирается сделать так называемое «авторское кино», то есть в фильме должно быть много длинных планов, иногда подолгу замирающих на каком-нибудь предмете, который в силу этого приобретает функцию символа, темп картины должен быть очень медленным и тягучим, а смысл абсолютно непонятен. Всё.

Картина была сделана, кое-кому понравилась. «А что-то все же здесь есть!» — говорят люди.

Дальнейшее см. выше...

ЗОНА OPUS POSTH

ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

Новое сакральное пространство

Симуляция пространства искусства может быть осознанной и неосознанной. Большинство теперешних музыкантов вполне искренне полагают, что то, что они создают, исполняют или слушают, есть старая добрая opus-музыка, и что они по-прежнему пребывают в старом добром пространстве искусства, в то время как на самом деле они уже давным-давно имеют дело с opus posth-музыкой и находятся в пространстве производства и потребления, то есть имеют дело с симулякрами и находятся в пространстве тотальной симуляции. Их интеллектуальная невинность или цинизм могут приносить материальные и социальные выгоды (порою весьма значительные), но в то же время эта невинность и этот цинизм превращают таких музыкантов в некую пассивную материю, формируемую силовыми полями пространства производства и потребления, но сохраняющую при всем том иллюзию собственной эстетической значимости, благодаря чему и поддерживается видимость полноты современной концертной жизни.

Осознанная симуляция пространства искусства, в свою очередь, также может проявляться двояко. Она может иметь вид сознательной манипуляционной игры с художественными стратегиями, жестами и дискурсами, которые рассматриваются как исходный материал для концептуальных художественных акций. В этом случае речь идет о некоем присвоении статуса искусства пространству производства и потребления, в процессе которого художник или композитор уже не занимаются прямым высказыванием или прямым выражением, но целиком и полностью поглощены стратегией высказывания и выражения, в результате чего происходит растворение принципа выражения и переживания в принципе публикации. Можно сказать, что художники и композиторы подобного рода работают с силовыми полями пространства производства и потребления, при помощи определенных процедур помещая получаемую ими продукцию в пространство искусства. Таким образом, этот вид осознанной симуляции пространства искусства представляет собой просто механическое расширение понятия искусства за счет включения в него манипуляций, производимых в пространстве производства и потребления, в результате чего люди, занимающиеся симуляцией подобного рода, несмотря на всю их радикальность, в конечном итоге остаются в сфере искусства, тяготеющей к постоянному расширению, осуществляемому за счет включения в нее все новых и новых возможностей, открываемых принципом публикации.

Гораздо более радикальным представляется другой тип осознанной симуляции пространства искусства, с позиций которого сам факт симуляции рассматривается как необходимый, но переходный момент, возникающий на пути к новым взаимоотношениям с реальностью. Собственно говоря, и сакральное пространство, и пространство искусства, и пространство производства и потребления есть лишь различные способы взаимоотношений с реальностью, причем историческая последовательность этих пространств представляет собой путь постепенного отчуждения от реальности. Если сакральное пространство

характеризуется пребыванием в реальности, а пространство искусства характеризуется выражением и переживанием реальности, то пространство производства и потребления должно характеризоваться симуляцией реальности или, что то же самое, созданием новой гиперреальности или виртуальной реальности на базе принципа публикации, манипулирующего принципом выражения и переживания. Таким образом, пространство производства и потребления представляет собой предельную и кульминационную точку отчуждения от реальности, но именно благодаря этой предельности перед нами открываются возможности преодоления как самого пространства производства и потребления, так и пространства искусства. Другими словами, перед нами открывается возможность преодоления состояния симуляции, выражения и переживания реальности, в результате чего мы можем снова обрести состояние пребывания в реальности.

Но возможно ли говорить о пребывании в реальности, находясь в состоянии тотальной симуляции реальности? Это станет вполне возможным, если мы начнем понимать состояние тотальной симуляции реальности как состояние полной истощенности и абсолютного дефицита реальности. В таком случае реальность будет заключаться в невозможности соприкосновения с реальностью, а пребывание в реальности будет означать пребывание в этой невозможности. Пребывание в невозможности соприкосновения с реальностью есть одно из проявлений того, что Хайдеггер определил как «нетость Бога». «Нетость Бога означает, что более нет видимого Бога, который непосредственно собирал бы к себе и вокруг себя людей и вещи и изнутри такого собирания складывал бы и мировую историю, и человеческое местопребывание в ней. В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто куда более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи — бедное, ибо все беднеющее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетость Бога»[1]. Таким образом, проблема пребывания в невозможности соприкосновения с реальностью обретает ярко выраженный религиозный характер, и это не случайно: ведь уже говорилось о том, что принцип пребывания самым непосредственным образом связан с понятием сакрального пространства и с понятием сакрального вообще. А это значит, что когда мы говорим о пребывании в невозможности соприкосновения с реальностью, мы фактически затрагиваем проблему нового сакрального пространства.

Разговоры о новом сакральном пространстве совершенно естественно вызывают подозрения в учреждении и проповеди какой-то новой религии или, по меньшей мере, в попытке протащить какие-то реформаторские начинания в церкви, однако на самом деле в таких разговорах не подразумевается ничего подобного. Новое сакральное пространство — это та особая ситуация, которая порождается специфическим состоянием христианства наших дней и суть которой сформулирована в Апокалипсисе, в словах, обращенных к Ангелу Лаодикийской церкви: «...ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (Откр. 3, 15—17). Исходя из этих слов, можно заключить, что основная беда Лаодикийской церкви (а стало быть, и беда всего современного христианства, ибо, согласно святоотеческому учению, Лаодикийская церковь представляет тот исторический период, в котором мы живем и сейчас) заключается не в том, что она несчастна, жалка, нища, слепа и нага, но в том, что, будучи несчастной, жалкой, слепой и нагой, она не осознает себя таковой, но утверждает совершенно обратное, вещая о своем богатстве и своей самодостаточности. Богатство церкви — это Бог, и когда текст Апокалипсиса говорит о нищете и наготе Лаодикийской церкви, то фактически речь идет о том, что эта церковь лишена своего богатства, то есть Бога, она пребывает в ситуации отсутствия Бога или, как сказал бы Хайдеггер, в ситуации нетости Бога. Однако, реально пребывая в ситуации нетости Бога, церковь ощущает себя настолько переполненной Богом, что считает возможным изливать эту мнимую переполненность на весь мир, претворяя в жизнь слова Ангела Лаодикийской церкви: «Я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды». Современной иллюстрацией к этим словам могут служить грандиозные шоу, устраиваемые папой на многотысячных стадионах. Таким образом, подлинное

[1] Хайдеггер Мартин. Работы и размышления разных лет. М., 1993, с. XLVIII.

богопознание наших дней будет заключаться в познании божественного отсутствия, в познании нетости Бога, осуществляемом вопреки всем существующим ныне иллюзиям божественного присутствия и наполненности Богом.

Нетость Бога — эти слова являются ключевыми также и для познания природы нового сакрального пространства. Если сущностью старого сакрального пространства являлось пребывание в сакральном, то сущностью нового сакрального пространства будет пребывание в невозможности сакрального, понятое как страшная сакральная данность. Для того чтобы приблизиться к пониманию проблемы нового сакрального пространства, следует вспомнить дальнейшие слова, обращенные к Ангелу Лаодикийской церкви: «Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться, и белую одежду, чтобы одеться и чтобы не видна была срамота наготы твоей; и глазною мазью помажь глаза твои, чтобы видеть» (Откр. 3, 18). Сакральное пространство существует вне человека и помимо человека. Оно не может быть создано человеком, оно может быть предоставлено или даровано человеку как то, в чем он будет пребывать. Новое сакральное пространство — это одновременно и золото, огнем очищенное, и белая одежда, и глазная мазь, которые могут быть куплены у Бога. Ценою же этой покупки или же, лучше сказать, необходимым условием приобретения предлагаемого Богом является осознание своей нищеты и наготы, которое есть не что иное, как осознание факта нетости Бога. Нетость Бога, понятая как сакральная данность, есть то, благодаря чему обретается новое сакральное пространство, то, из чего оно рождается, то, без чего оно не может стать реальностью. Осознание факта нетости Бога есть та лепта, которую должен внести человек, для того чтобы очутиться в новом сакральном пространстве, приготовленном для него Богом. Однако специфика современной ситуации заключается в том, что, пребывая в состоянии нетости Бога, мы не способны осознать это, мы не можем осознать своего пребывания в божественном отсутствии. Об этом свидетельствуют слова Апокалипсиса: «...ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг». Об этом же говорит и Хайдеггер: «Время мировой ночи — бедное, ибо все беднеющее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетость Бога». Вот почему сейчас не может идти речь о реальном существовании нового сакрального пространства. Новое сакральное пространство — это пока что лишь линия горизонта, постоянно удаляющаяся от нас по мере нашего приближения к ней, это лишь интенция нашего современного существования.

Для того чтобы эта интенция превратилась в реальность, нам необходимо преодолеть свою неспособность к осознанию факта нашего пребывания в божественном отсутствии, нам необходимо реально погрузиться в состояние нетости Бога. А для этого, в свою очередь, нам нужно трезво оценить и скрупулезно проанализировать природу тотальной симуляции, порождающей пространство симулякров, в котором мы теперь живем. Именно неосознанное пребывание в пространстве тотальной симуляции делает невозможным осознание факта нетости Бога. Таким образом, первым шагом к осознанию факта нетости Бога, а стало быть, и первым шагом по направлению к новому сакральному пространству будет превращение симуляции, осуществляемой неосознанно, в осознанно осуществляемую симуляцию, ибо только осознание симуляции как основы природы нашего существования может привести в конечном итоге к преодолению инерции симуляции. Но осознанно осуществляемая симуляция, как уже говорилось выше, является неотъемлемым свойством понятия opus posth и opus posth-музыки, в частности. А это значит, что opus posth-музыка — это не только некое загробное существование opus-музыки, это не только некий набор манипуляций с умершей композиторской музыкой, но это и преддверие или предчувствие возможности нового сакрального пространства. Вот почему понятие «opus posth-музыка» должно быть увязано с понятием «новое сакральное пространство» точно так же, как оно увязано с понятием «opus-музыка». В этом смысле opus posth-музыка должна рассматриваться как некая промежуточная зона, возникающая между пространством искусства и новым сакральным пространством. Вот почему исследование opus posth-музыки и ситуации, связанной с ее существованием, не только открывает самые неожиданные перспективы познания современного положения вещей, но может пролить свет и на неведомые до сих пор свойства природы искусства и природы того, что мы называем сакральным пространством.

САМО СОБОЙ НЕ РАЗУМЕЕТСЯ

ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ

Вербальное воскресение

В сущности, между творожной массой и пиджаком от Пьера Кардена нет никакой разницы. Это я не к тому, что они взаимозаменяемы в *любом* контексте — понимаю небось, что пиджаки не едят, а творожной массой не покрывают тело! — это я совсем к другому. Причем к такому «другому», которое так с налету и не опишешь... не знаешь даже, как и подойти-то к нему половчее!

Мне вспоминается эпизод из совсем советской жизни — начала 80-х каких-нибудь годов... Дед, в очередной раз придя из магазина без творожной массы, отчитался: «Мне начинает казаться, что я хожу в магазины, чтобы поговорить — спросить, нет ли творожной массы, и услышать в ответ, что нет. Причем впечатление от разговоров остается такое, как будто я творожной массы уже и поел!»

В те времена в стране продавались слова — написанные огромными буквами на фасадах магазинов и над соответствующими отделами в них: «Колбасы», «Сыры», «Птица» и так основательно далее... притом что в *реальности* соответствующих предметов иногда и в помине не было. Нас это не удивляло: к тому времени мы уже привыкли жить при социализме, которого не было, в условиях демократии, которой не было, в окружении братской семьи народов, которой не было...

А потом из толпы неожиданно вышел мальчик Горбачев и сказал, что король голый. Мы не знали, что с этим сведением делать, поскольку соответствующая андерсеновская сказка на этом как раз кончалась... Кстати, продолжение ее все равно не сулило бы ничего неожиданного: так и так предполагалось, что голый король прикроет чем-нибудь свою наготу и опять примется править страной.

Совсем недавно, идучи по центральной пешеходной улице Копенгагена, Стрёгет, в обществе одной моей приятельницы, я снова услышал те же — почти те же! — такие знакомые мне слова. Только на сей раз их произнес не дед, а приятельница. Поглядывая на витрины знаменитых магазинов, она в никуда сказала: «В этих магазинах продают слова... Слово «Босс», слово «Матиник», слово «Коттонфилд»... За слова платят бешеные деньги. То же самое без слов стоит в десять раз дешевле». Ответ на это у меня был готов — и я его немедленно предъявил: «А в газетах продают другие слова — «демократия», «благосостояние», «европейское единство»... «Ты думаешь?» — с ужасом спросила приятельница.

Я думаю, но с каждым днем все меньше. Поскольку с каждым днем становится все очевиднее, что так оно и есть: мы живем в вербальном мире... Помните передачу «В мире слов»? Вот в мире слов мы и живем... в какой бы части све-

та ни находились. Видимо, это не проблема пространства: *где* мы живем. Видимо, это проблема времени — *когда* мы живем.

Мы живем в самом начале XXI века... Золотой век, Серебряный век, Железный век — это всё были века предметные. Нам выпал Вербальный век, открывающий новую эру — Вербальную эру. Эру, когда предмет, не имея более ценности сам по себе, приобретает ценность сопровождающих его слов. Помните, из советского отрочества: «Ява», напиханная в пачку из-под «Мальборо», *становится* «Мальборо»! Константин Сергеевич Станиславский предложил когда-то «вживаться в образ» через предметы: надень берет, закури трубку — почувствуешь себя морским волком. Время велит иначе: назови себя морским волком — берету и трубке не останется ничего иного как поспешно «материализоваться» поблизости!

В этом смысле между пачкой творожной массы и пиджаком от Пьера Кардена, действительно, нет никакой разницы: в том и в другом случае нам предлагается купить слова. И если у кого-то есть еще иллюзии насчет того, что, покупая слова «Пьер Карден», мы непременно покупаем еще и качество... купите себе Пьера Кардена на любом ближайшем вещевом рынке в Москве!

А вот в педантичной до головокружения Дании не так давно одна совсем неправдоподобная для этих краев история обошла чуть ли не все газеты. Некий очень молодой человек «покупал» виллу за виллой — выбирая те, что подороже, но не платя за них ни эрё. При покупке он пользовался исключительно вербальными «средствами существования» — словами. Одно магическое слово украшало взятую напрокат машину, другие — одежду, сигареты и зажигалку... На этом фоне прочие слова оказались пригодными вместо документов — ничего не предъявив видавшим виды монстрам недвижимости, молодой человек обошелся именем и фамилией (вымышленными), титулом (придуманным), названием места работы (фиктивным), рассказом о доходах (несуществующих)... Просто поразительно, как благоговеющая перед документами Дания могла попасться на такую бендеровскую тактику. Но попалась ведь... Волшебная сила слова!

В мире вообще все больше ситуаций, когда слова с успехом могут заменить обозначаемые ими предметы и действия. Апогей этой угрожающей тенденции — телефонный секс: в ходе его «осуществления» *называние* сексуальной эмоции равно *переживанию* сексуальной эмоции. Впрочем, речь здесь не о таких «заменах»: речь о словах, которые предъявляются не вместо предметов, а в качестве таковых. То есть о словах, вообще не соотнесенных с реальностью.

В какой-нибудь седой древности мы бы грубо сказали: конкретно речь у нас идет о вранье. Сегодня мы так не скажем — и не потому, что мы стали немножко более воспитанными (впрочем, на это — попутно! — хотелось бы все-таки понадеяться), но потому, что вранья — как дезинформации — чаще всего и нет. А есть всякий раз одна и та же *игра*, участники которой изначально осведомлены о том, что в игре этой используются слова, с реальностью не соотнесенные. Главное же правило такой игры — не подать виду, что мы это знаем. То есть пользоваться словами как «означающими нечто» — при полной уверенности, что на самом деле они не означают ничего. Как в прочих играх: я царь... хоть, конечно, не царь никакой, но тем не менее *будем считать*, что царь!

Будем, стало быть, считать, что второй год стоящая у входа в метро совсем юная девушка, *только что* потерявшая родителей и оставшаяся с семью малолетними братишками на руках, попала в петлю Мёбиуса и что написанные на ее маленьком транспаранте события происходят ежедневно, трагически воспроизводясь (см. «День сурка») и ни на шаг не подвигая ее в светлое завтра.

Будем считать, что срок годности дорогого продукта, предназначенного в пищу (например, хоть и черной икры — состарившейся, но от этого еще более легендарной), истекший пять месяцев назад, еще не истек — и *на самом деле* слова «август 2001 года» означают, например, «март 2002 года».

Будем считать, что уровень доходов россиян действительно растет, что демократические тенденции в обществе живут-и-побеждают (как когда-то идеи Ленина), что репутация России в странах Запада и Востока всё упрочивается и упрочивается, что военная мощь России сегодня снова заставляет задуматься

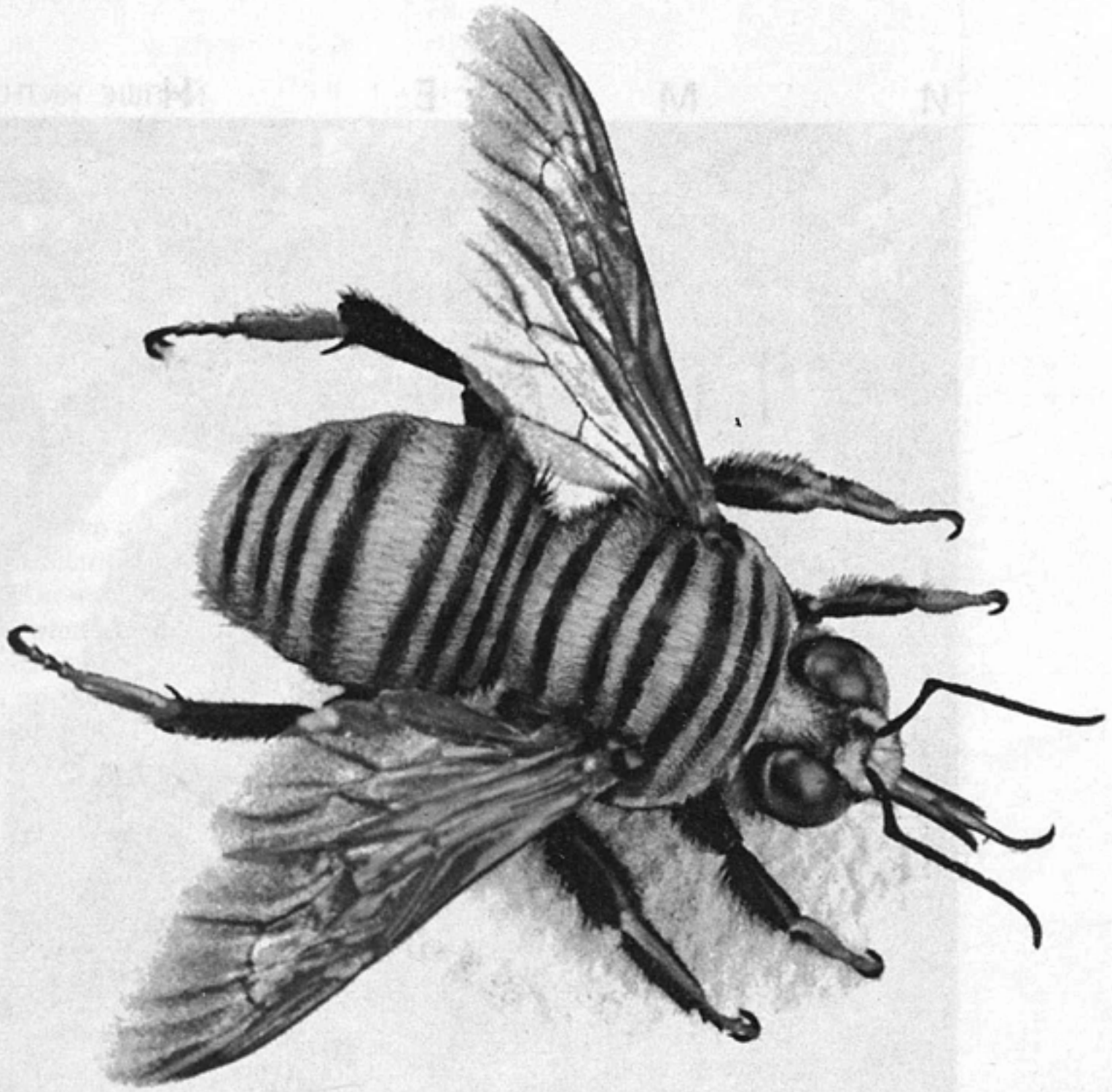
стратегов в Европе и за океаном... Будем считать, что действительность, в которую мы всё глубже пускаем корни, есть реальная, а не вербальная действительность.

Хоть иногда и отчетливо узнаются в новых мантрах контуры прежних мантр — из давно-ушедшей-в-прошлое эпохи до безобразия развитого социализма. Прежние мантры воскресают на глазах: «догнать и перегнать Америку» перефразируется в «выйти на уровень заокеанских производителей», «советский образ жизни» превращается в «российский менталитет», «принцип демократического централизма» — в «государство с сильным центром»... Для тех, в чьей памяти свежи еще события десяти-пятнадцатилетней давности, не составляет труда возвести новые стереотипы к старым.

Впрочем, дело, конечно, не в таких парафразах: Вербальное воскресение означает даже не столько воспроизведение словесных стереотипов проклятого прошлого, сколько игнорирование реальной действительности и предпочтение ей действительности вербальной. На фоне немыслимой активизации виртуальной составляющей в нашей жизни со всей очевидностью наиболее благоприятной средой для выживания оказываются слова.

Все, стало быть, остается по-прежнему. «Мы в мир идем, прикрывшись словом, и умираем за слова», — как писал один покойный поэт. И все бы ничего, да только не дает покоя воспоминание о страшной болезни, поразившей жителей Макондо в романе Габриэля Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества»: помните, когда люди ни с того ни с сего начали забывать названия предметов и вынуждены были прикреплять на каждый табличку с соответствующей надписью? Тогда прогноз Маркеса оказался совсем печальным: что-то насчет того, что действительность неизбежно должна была исчезнуть, как только забудутся значения слов... А тогда уже недалеко будет и до того, чтобы есть пиджаки и покрывать тело творожной массой: безумие ведь и начинается тогда, когда пропадают представления о реальности.

Копенгаген — Москва

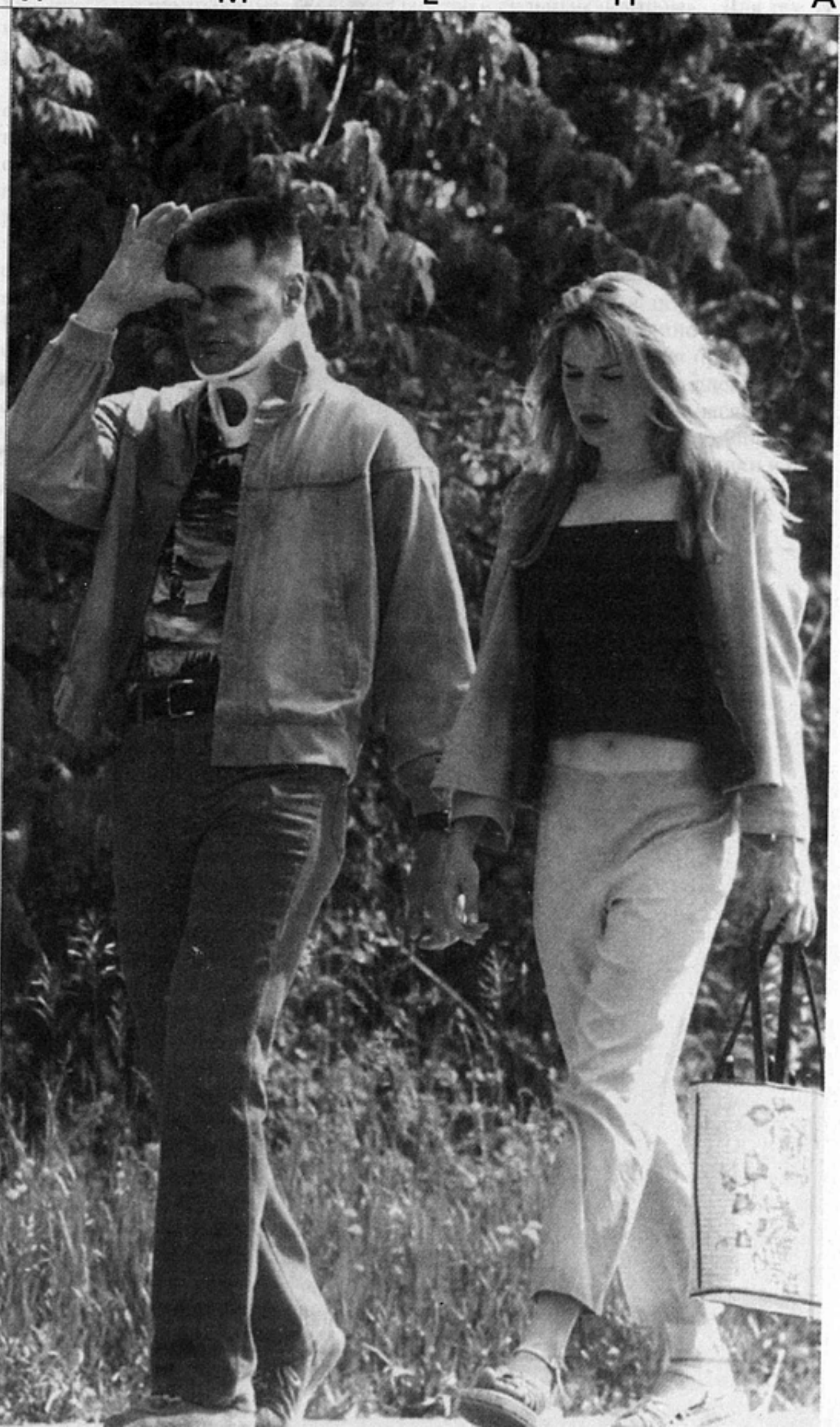


Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru



«Я, снова я и Ирен», режиссеры братья Фаррелли

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

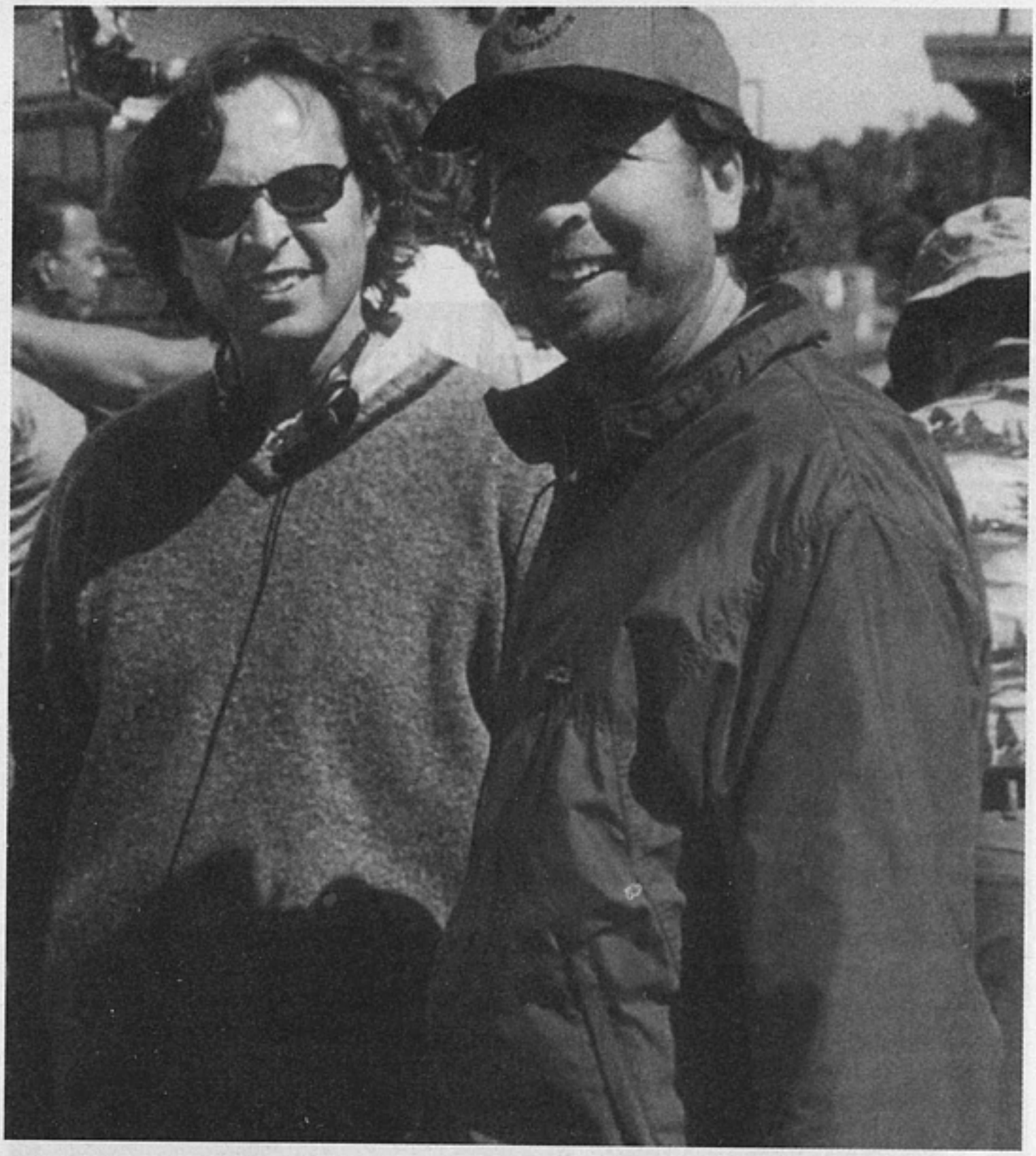
Братья Фаррелли как могильщики и реаниматоры

Братья Питер и Бобби Фаррелли — классические беби-бумеры, они родились, соответственно, в 1956 и 1958 годах в Провиденсе, что в штате Род-Айленд, то есть уроженцы Новой Англии — центра и основного источника WASP-менталитета (white-anglo saxon protestant). Чем формируется этот менталитет, известно. Прежде всего, стандартным среднеклассовым доходом родителей, позволяющим провести стандартное детство в обшитом белой вагонкой доме в пригороде, посещая местную хайскул в течение недели и супермаркеты по уик-эндам. Представители получившейся в результате породы людей и формируют ту социальную систему, которую Генри Миллер обозначил как «комфортабельный ад» и которая породила такое «отрицающее» кинематографическое явление, как, например, Джон Джост — режиссер, который и в своей жизни, и в своих фильмах является ее, этой системы, антиподом и оппонентом. (У него нет карточки социального страхования, автомобиля, дома в пригороде и т.д., а обитатели пригорода в его фильмах предстают как тупые социоавтоматы).

Природа кинематографа братьев Фаррелли, в принципе, из этого же источника — их фильмы тоже находятся в противофазе «среднеклассовому» самодовольству и ограниченности — как в жизни, так и на экране. Впрочем, это любовь-ненависть — братьям никуда не деться от породившей их среды. Например, они даже показывают свои фильмы родителям — очевидно, тестируя их как типичных представителей эпатируемого класса. Родителям поначалу туалетный юмор детей не нравился, но со временем они привыкли к шуточкам своих отпрысков и даже начали сниматься в эпизодах их фильмов.

Тем не менее Фаррелли все равно находятся под постоянным прессингом общественного мнения. Например, им пришлось отбиваться от нападок защитников душевнобольных, в частности, объясняться с организацией The Alliance for the Mentally Il, обвинившей братьев в некорректном отношении к шизофрении в фильме «Я, снова я и Ирен» (Me, Myself & Irene), в котором главный герой страдает раздвоением личности. Братьям приходится лукавить: «Мы рассматривали этот фильм как вариацию на тему доктора Джекилла и мистера Хайда и никоим образом не хотели обидеть людей с синдромом раздвоения личности или шизофренией... Мы извиняемся, если все-таки кто-либо счел себя оскорбленным... мы вырезали все, что нам показалось оскорбительным. Правда, кое-кого задевает даже то, что в воскресенье соседи играют в бейсбол. Обиженный всегда найдется».

Антиполиткорректная эпатажность стиля братьев Фаррелли, достигшая апогея в знаменитом фильме «Кое-что о Мэри» («Все без ума от Мэри», There's Something about Mary, 1998), состоятельна только внутри мейнстрима. Знаменитый создатель «мусорного стиля» Джон Уотерс в фильме домейнстримовского периода «Розовый фламинго», к примеру, и не такое себе позволял. Однако



Братья Питер и Бобби Фаррелли

то, что происходит в гетто независимого кино до массовой аудитории — потребителей голливудской продукции, то есть тех, кто сидит каждый уик-энд с попкорном и колой в комфортабельных многозальных кинотеатрах, — обычно не доходит. Заслуга братьев в том, что они заставили подавиться попкорном и съесть приготовленное ими блюдо именно рядового посетителя мультиплекса.

Однако, отвлекаясь от очевидных параллелей с деятельностью «Монти Пайтона» и другими схожими контркультурными артефактами, стиль Фаррелли можно в какой-то степени назвать продолжением традиции старого доброго слэпстика в эпоху политкорректности. Грубое комикование Фатти — Раско Арбэкля явно имеет что-то общее с эстетикой Фаррелли. Да и как бы ненароком крушащий все буржуазное в ранних кистоуновских одночастевках Чарли Чаплин тоже может считаться их прародителем. В то же время и Арбэкль, и Чаплин как артисты были квинтэссенцией голливудского духа — хотя в конце концов и были изгнаны из Киноленда.

Тем не менее публике потребовалось определенное время для адаптации к едкому «духу Фаррелли». Во время проката «Мэри» в 1999 году сначала опустилась в чарте с третьей стартовой позиции, а потом — почти через два месяца — неожиданно вышла на первое место. Такое случается очень редко.

Правда, уже на выходе следующего фильма братьев аналогичной модальности «Я, снова я и Ирен» наметился кризис их едва начавшего определяться жанра.

Если использование героиней Кэмерон Диас спермы в качестве геля для волос или извлечение защемленного молнией ширинки пениса в «Кое-что о Мэри» эпатировало типичного завсегдатая мультиплекса, то искусственность

и натужность эпатажа в «Я, снова я и Ирен» уже просто раздражала. Тупые и грубые хохмы-приколы — типа добивания коровы многочисленными контрольными выстрелами, после того как ее сбила машина, или последовательного рождения у белых родителей черных детей — не срабатывали, видимо, потому что их конструкция полностью обнажилась и назойливо лезла в глаза. Так что после этой явно неудачной — причем как в коммерческом, так и в художественном (вернее, «антихудожественном») плане — картины братья несколько изменили (дис)курс.

Несмотря на то что в основе сюжета их нового фильма «Мелкий Хол» (Shallow Hal, в нашем прокате — «Любовь зла») также лежит антиполиткорректная хохма на тему габаритов и веса женщины, интонация фильма мягче и, так сказать, «корректнее», нежели в ранних произведениях этих голливудских кинохулиганов. Жанр фильма можно, пожалуй, определить как эксцентричную романтическую комедию.

Герой фильма «Мелкий Хол» — его роль играет интенсивно набирающий популярность комик Джек Блэк, обладающий, по общему мнению, деструктивным пафосом молодого Джека Николсона, — в свое время получил от своего умирающего отца-священника наказ не вступать в серьезные отношения с женщинами, то есть не влюбляться в них, как это произошло у него с его матерью, а ориентироваться только на девушек с hot young tail (молодой упругой попкой). Что Хол и пытается осуществить — малейший физический недостаток у потенциальной подружки вызывает у него отвращение. При этом девушки — в силу объективных причин (наш герой явно не Кину Ривз) — не очень-то к нему и благоволят.

Но однажды Хол застревает в лифте с Тимом Роббинсом (реальным, кстати, персонажем — не известным актером, а этаким американским аналогом Кашпировского), который «трансформирует его восприятие». После этого Хол начинает видеть в женщине только ее «внутреннюю красоту», причем «содержание» автоматически начинает соответствовать не всегда совершенной «форме». Поэтому, когда Хол замечает на улице трехсотфунтовую женщину (Гвинет Пэлтроу в сильно «утяжеляющем» костюме), ему кажется, что он увидел ее именно в естественном обличье. И наоборот, когда в поле его зрения попадает симпатичная модная девушка, «замышляющая недоброе», он видит ведьму в мини-юбке и топе.

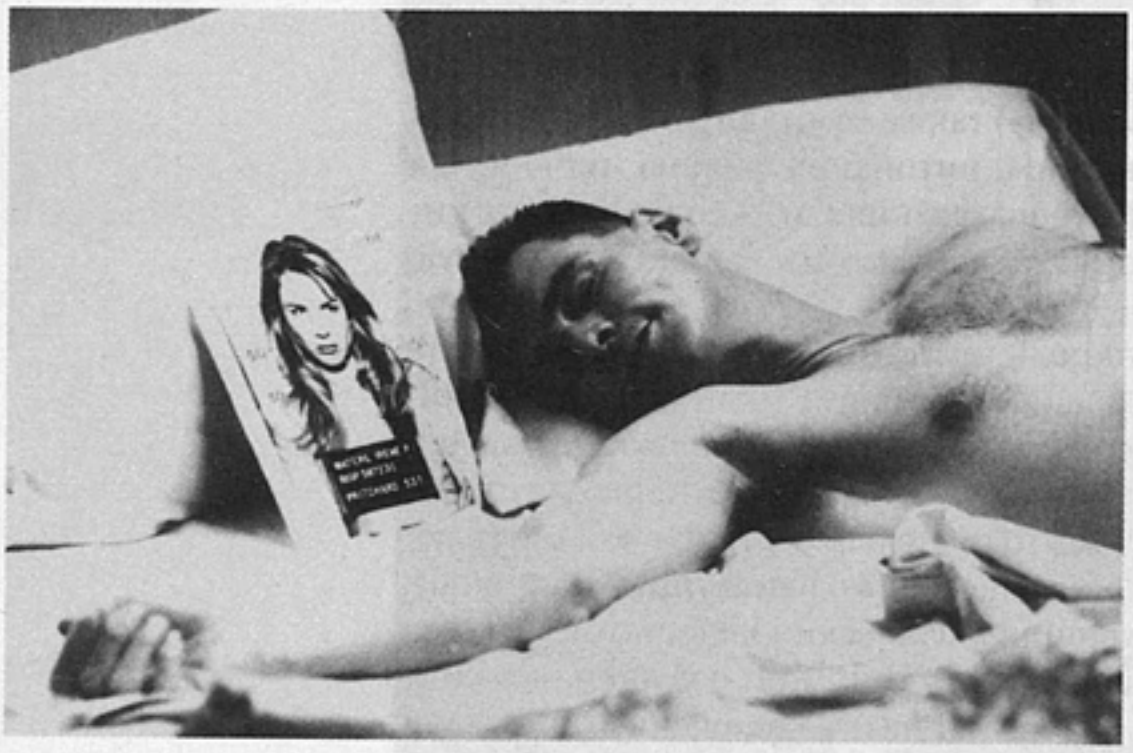
Тут американские феминистки и критики (например, Питер Траверс в радикальном Rolling Stone и Роджер Иберт во вполне консервативной Chicago Sun Times) сразу объявили, что эта ситуация является еще большим оскорблением для толстых женщин, поскольку так или иначе Хол фактически ухаживает не за трехсотфунтовой женщиной, а именно за Гвинет Пэлтроу — красоткой модельных пропорций.

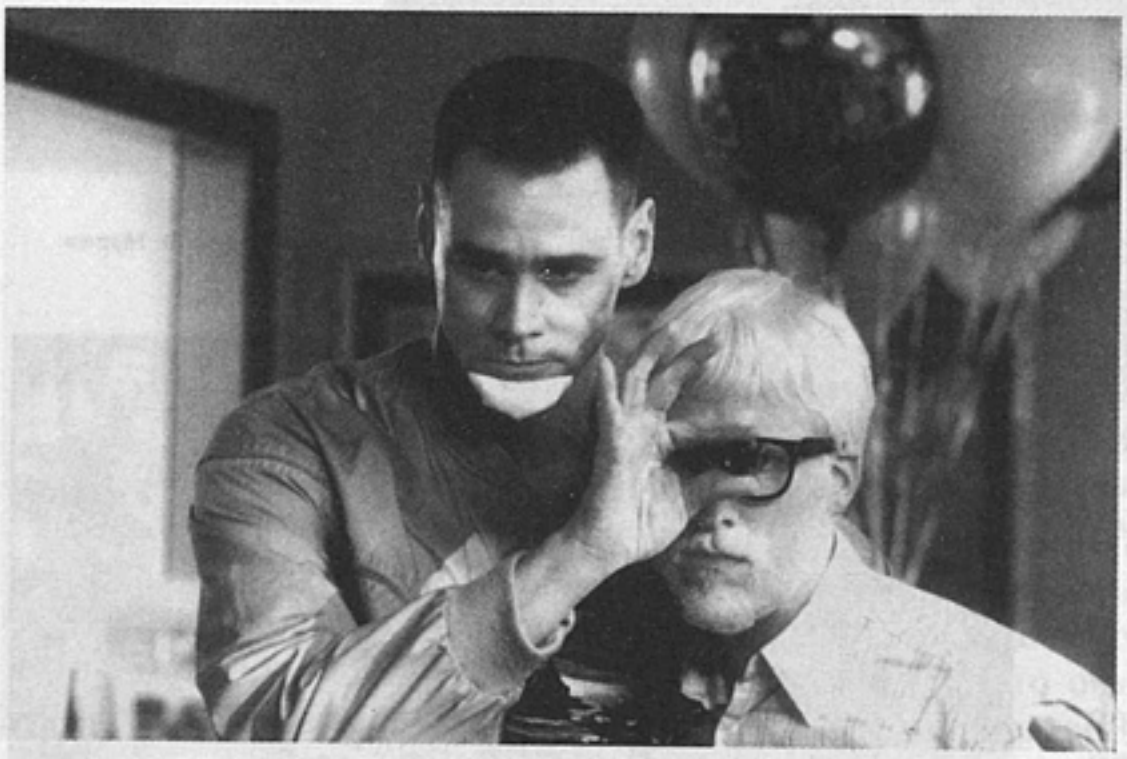
Тут справедливости ради надо отметить, что в жизни братья Фаррелли в благотворительных целях занимаются работой с физически неполноценными людьми. Они даже пригласили в фильм Рена Кирби, человека с пораженным позвоночником, который может передвигаться только на четвереньках, но при этом остается полноценной личностью с чувством юмора, в одной из сцен, например, он объясняет, зачем ему нужны для передвижения резиновые пер-

«Кое-что о Мэри»

чатки. Так что шутки над физическими недостатками в список эпатажных приколов Фаррелли не входят.

Вообще, в Америке существует прямо-таки культ инвалидов, которые защищены многочисленными социальными программами — для обездвиженных больных и инвалидов везде выдаются коляски с компьютерным управлением, оборудованы специальные пандусы, подъезды и переезды, по которым на этих колясках можно свободно передвигаться и т.д., — бывает, даже в ущерб здоровым людям. А в фильме все прокаженные, дауны и носители других синдромов увидены глазами Хола как благородные, красивые душой и телом люди.





«Я, снова я и Ирен»

Сам по себе набор шуток — возлюбленная Хола Розмари неоднократно ломает своим большим телом стулья в присутственных местах, прыгает в бассейн и выплескивает с вытесненной водой ребенка, мгновенно все съедает и выпивает — это, конечно, типичное антиполиткорректное глумление именно над физическим недостатком. Однако Фаррелли все-таки удается вывернуться и хитроумно трансформировать набор откровенно вульгарных шуток об избыточных параметрах человеческого тела в — выражаясь пафосно — неожиданную изящную притчу о победе любви. При этом Фаррелли используют готовый набор нарративных заготовок, в сущности, середины прошлого века. Например, озабоченный устройством благополучия своей некрасивой дочери богатый папаша (обычно играющий мафиози характерный актер Джо Витерелли), подозревающий в ее кавалере охотника за состоянием, крайне недоверчив к его ухаживаниям. Собственно, на этом хоженом-перехоженом приеме и базируется повествование. Да и сама идея о «прекрасной душе в ущербном теле» тоже не блещет новизной.

Один американский критик назвал «Кое-что о Мэри» «амальгамой Блейка Эдвардса и Джона Уотерса». Тут имелось в виду, что характерный голливудский нарратив традиционного romance, лежащий в основе и «Мэри», и «Хола», деконструируется своеобразным «инди-стёбом». Этот сдвиг забавным образом корреспондирует с теоретическими выкладками великих (в том числе Теодора Адорно) о том, что пафосное в современности возможно лишь в «бафосном» виде. Как писал в своей рецензии в Los Angeles Times Кеннет Туран, «Мелкий Хол» — принципиально правдивое, демонстративно сентиментальное повествование о способности видеть сквозь поверхность вещей, и это тем более ценно, что снят фильм кинематографистами, от которых мы совсем не ожидали обращения к лучшим сторонам нашей натуры».

Так или иначе, можно в очередной раз констатировать, что жанровый американский кинематограф опять парадоксальным образом через отрицание своей сущности подает явные признаки жизни.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам
ечати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

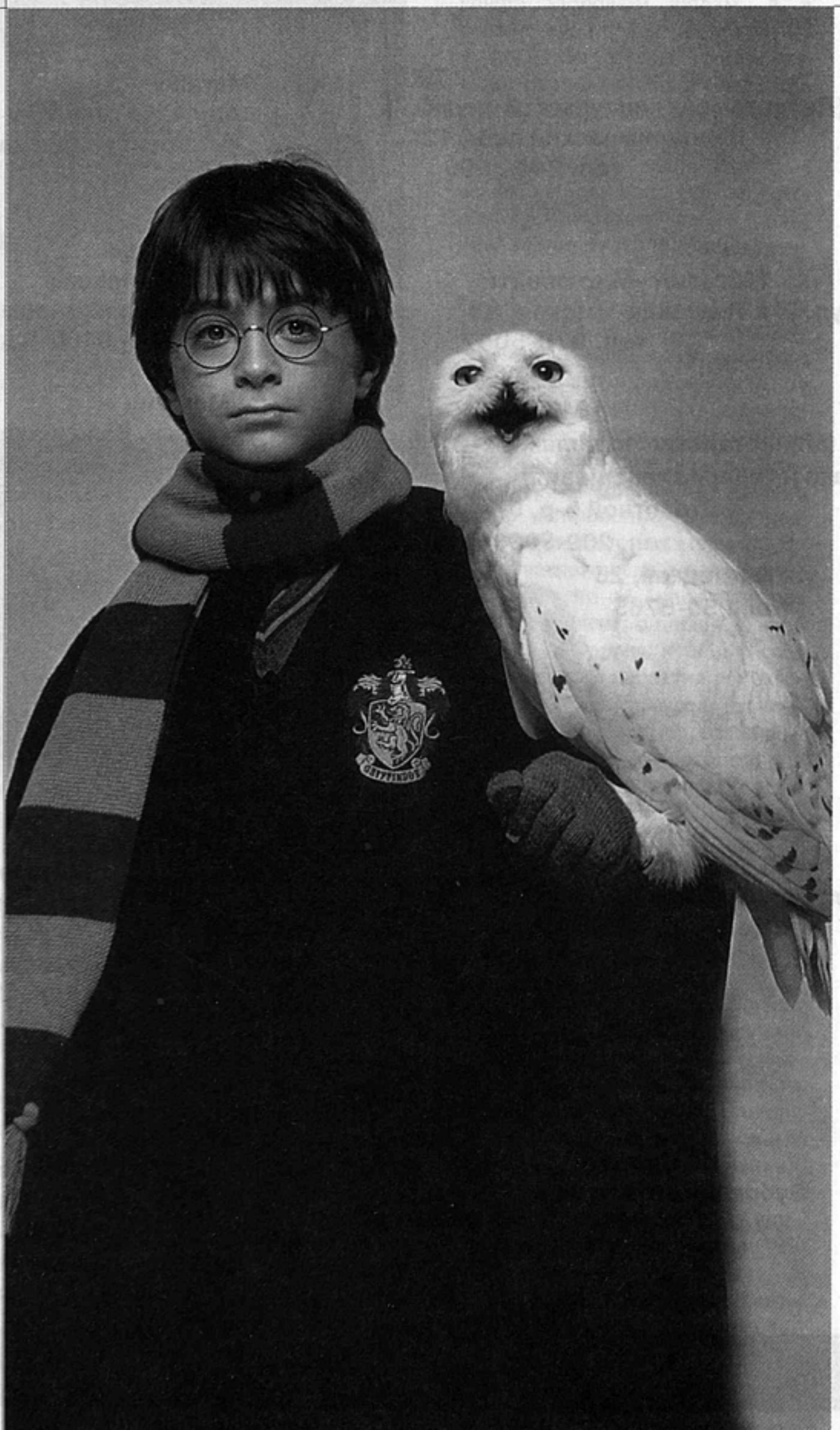
Магазин
«Ad Marginem»
1-ый Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951- 9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



«Гарри Поттер и философский камень», режиссер Крис Коламбус

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Гарри Поттер, ваш выход!

«ОТЗЫВЧИВЫЕ» МИФОЛОГИИ И ПРОЕКТ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА

В новелле «Алеф» из одноименной книги 1949 года Хорхе Луис Борхес, точнее, его хитроумный нарратор, пребывающий то в абстинентной тоске, то в меланхоличной печали по умершей возлюбленной Беатрис Витербо, увидел радужный, переливающийся шар, где отражалась ad infinitum, умножалась и преломлялась «полнота вселенной», где одно зеркало повторялось мириадами прочих, где одна точка — сейчас мы бы вспомнили о голографии — вбирала в себя бесконечное множество остальных точек плоскости, и только смутное видение покойной мерцало болезненным мнемоническим знаком. Пятьдесят лет спустя, в романе Джоан Роулинг «Гарри Поттер[1] и узник Азкабана» (понятно, какая идейно-стилистическая пропасть отделяет это коммерческое детское фэнтези от модернистских интеллектуальных бурлесков Борхеса) профессор-оборотень Люпин, преподаватель защиты от темных искусств в престижной школе волшебства Хогвартс, демонстрирует малолетним кудесникам и ведьмочкам зловредное привидение Боггарт, задиристое и агрессивное, моментально материализующее их вытесненные, табуированные страхи (будь это облик ненавистного учителя или громадного паука). Призрачный Боггарт, отелесниваюший несхожие предметы чужих боязней, парадоксально перекликается с прозрачным борхесовским Алефом, кристаллизующим в себе многообразие культурных возможностей и потенциалов. И то, и другое символизирует изначально пустотную и одновременно всеобъемлющую иллюзию вымышленной реальности, культурогенной у Борхеса и фольклорно-сказочной у Роулинг.

В уже изданной у нас тетралогии Джоан Роулинг — «ГП и философский камень», «ГП и тайная комната», «ГП и узник Азкабана», «ГП и кубок огня» — и в добротной, щепетильной экранизации первой книги Крисом Коламбусом — почти каждый сюжетный мотив или функция персонажа оказываются заимствованием и перифразом из культурной мифологии XX века. Но если в мифологических экзерсисах модернизма, а затем и постмодернизма цитаты и интертексты служили для производства нового и экстраординарного смысла, то в волшебно-сказочной эпопее Роулинг типовые и почерпнутые мифологические схемы все-таки отсылают к вековечным, каноническим архетипам. ГП — существо чересчур этически старомодное, ретроградное, тенденциозно дидактическое, ужасающе правильное, и вопреки (или благодаря?) этому он магнетически притягателен, абсолютно современен, ослепительно нов.

Приведенная ранее параллель между структурой иллюзии у Борхеса и Роулинг — далеко не случайная интеллектуальная провокация. Кажется, нет вещей более несхожих, чем элитарное, кастовое и аристократичное письмо Борхеса и добродушная, бабушкина манера Роулинг, но в одном пункте они очевидно сходятся: оба мастерски культивируют и продвигают магистральный для XX века миф о человеке, заблудившемся между культурой и Реальным. (В модернизме его визитные карточки — «Замок» Франца Кафки, «Миф о Сизифе» Альбера Камю или «Андалузский пес» Дали — Бунюэля, в постмодернизме — «Безумный

[1] Далее — ГП.

Пьеро» Годара и «V» Томаса Пинчона, «Химера» или «Письмена» Джона Барта, и перечень этими шедеврами не исчерпывается.) Отталкиваясь от признанных аватар и ипостасей этого мифа, и Борхес, и Роулинг решаются на большее: они выдумывают и изобретают *фундаментальный проект нового человека*, вуалируя его в тщательно отделанный новеллистический кокон (хотя, безусловно, это ноу-хау принадлежит не только им). Не исключено, что в этом амбициозном и, вероятно, неосознанном посыле и кроется секрет мирового, феноменального читательского и кассового успеха авантюрно-плутовских похождений зеленоглазого мальчика-чародея. Хотя также не приходится исключать фактор непреднамеренного попадания этой книги в ожидания и также чисто случайного успеха именно «ГП» в необъятном «море-океане» детской литературы.

Очевидно одно: «ГП» удалось выверенно и эластично подстроиться под господствующий сейчас неосентиментальный идеологический тренд (вспомним здесь раскрученные, премированные «ярлыки» последнего: «Танцующую во тьме» Ларса фон Триера, «Интим» Патриса Шеро, «Игры разума» Рона Хоуарда), набирающий сейчас баснословные очки популярности и завоевывающий симпатии. Кроме того, «ГП» довелось стать оптимальным выразителем новой идеологической «истины» о человеке: волшебником, колдуном, мистагогом и вообще сверхъестественным созданием современному человеку сделаться несложно и незазорно, стоит только удостовериться, что армады кукольно-картонной гламурной нечисти разлетаются и лопаются по мановению самой «обыкновенной» волшебной палочки. В экстатичном и карикатурном эпизоде поединка с гигантским горным троллем из фильма Криса Коламбуса тот весьма хореографично и умело повержен плюгавыми и невзрачными по сравнению с ним ГП и его однокашником Роном Уизли, ведь под влиянием новомодного идеологического веяния современный человек всегда побеждает, ибо *чувствует:* любовь, сострадание и готовность к взаимовыручке.

Интуитивная мудрость и авторская проницательность Роулинг позволили ей подать этот фундаментальный проект не в серьезно-вдумчивой, грешащей мегаломанией стилистике какого-нибудь букеровского претендента, а в «блестящей фольге» детской, волшебно-сказочной прозы. Подпорками для этого проекта Роулинг сделала продвигаемые ею терапевтические, *добрые* и *отзывчивые мифологии* повседневности — ведь они будут заведомо востребованы взрослой аудиторией, преимущественно воспитанной в протестантском духе и исповедующей ортодоксальные этико-семейные и патриархальные ценности. Неприкрытый консерватизм «отзывчивых» мифологий и позволяет увидеть в ГП эмблематичного и позитивного героя современности, немеркнущий вымпел «доброго волшебства» необуржуазного толка. Утешительные и бонтонные мифологии «ГП» многое переняли и позаимствовали из взвинченной, обскурантистской мистической доктрины New Age, где патетика галлюцинаторного токсикоза (воспетая в «Дверях восприятия» Олдоса Хаксли или «Пище богов» Теренса Маккены) подкреплялась смесью адаптированных естественнонаучных поверий, выуженных из работ Норберта Винера, Стивена Хокинга или Тимоти Лири. Но мифологии New Age претендовали на статус стимуляторов психоделического блаженства, в то время как «отзывчивые» мифологии «ГП» — в благих целях социальной релаксации — служат надежными и быстродействующими транквилизаторами на любой вкус и возраст.

Комфортные мифологии «ГП» вновь наделяют современного человека спасительным феноменом «души», развенчанным и дискредитированным риториками постмодерна; феноменом, равно отвлеченно апеллирующим и к «энергетической» этике Аристотеля, и к христологическим представлениям Блаженного Августина, и к психоаналитической трактовке анимы и анимуса у Карла Густава Юнга. Вместо смертной казни в фольклорно-сказочном континууме «ГП» применяется церемония «поцелуй Дементора»: безликий, выполняющий карательно-репрессивную функцию готический призрак невидимыми присосками вытягивает душу — разумеется, и сам ГП, и облыжно обвиненный в пособничестве абсолютному злу Сириус Блэк всячески стремятся этого обезличивающего поцелуя избежать.

Что касается цикличного мифологического времени, извечного оппонента и противника времени линейно-исторического, то в нравоучительно-назида-

тельной саге Роулинг оно куда архаичней, ближе к изначальным, синкретическим критериям мифопоэтического сознания, чем в эталонных образцах неомифологизма (вроде «Улисса» Джеймса Джойса, «Иосифа и его братьев» Томаса Манна). Сюжетно-фабульный каркас каждого тома охватывает годичный оборот мифологического времени, полный календарный цикл, — от летних невзгод и притеснений ГП в семействе Дурсли и осеннего чудесно избавительного зачисления (или возвращения) в Хогвартс до весеннего итогового турнира в квиддич (совмещающее гандбол и регби соревнование в поимке золотого мячика-снитча, где эксплуатируются магические способности к левитации и полетам на экспресс-помеле типа «Нимбус-2000») и, наконец, летних выпускных экзаменов с присвоением героически добытых очков. Забавные и занятные проделки и шалости ГП аранжированы в череду ступенчато сменяющих друг друга мифов. Вереница его приключений включает последовательное попадание героя в космогонический миф (проникновения из мира маглов-простецов в пространство сверхъестественного через платформу 9¾), в демиургический миф (самому ГП приходится отыгрывать амплуа тотемического первопредка, создателя вселенной), в аграрные и вегетативные мифы плодородия, связанные с ритуальными осенне-весенними состязаниями факультетов в квиддич, и — last but not least — в эсхатологический миф, подразумевающий «последнюю битву», единоборство героя-протагониста (ГП) с персонификацией абсолютного Зла и триумфальную победу над ним.

«Гарри Поттер и философский камень»

Комплекс мифологических представлений, с педантичной тщательностью подобранный в эпопее о ГП, предопределяет напряженный детективный поиск (квест) ГП пособников лорда Волан-де-Морта, демонической инкарнации Зла, поиск его заместителей, маскирующихся под благонадежных школьных обитателей. Разоблачение и демаскировка приспешников и эрзацев Темного лорда сопровождаются (по законам детективного жанра) ошибочным преследованием ложных подозреваемых (в фильме Коламбуса в этой роли выступает потомственный недоброжелатель семьи ГП учитель зельеварения Северус Снегг) и финальной обрядовой инициацией героя, к примеру, змееборством или решающим сражением с терратоморфными гадинами, отстаивающими неправое дело Волан-де-Морта. Предтечи и архаические прототипы ГП обнаруживаются в этнически разнородных мифологических традициях, где лавровый венок побе-

«Гарри Поттер и философский камень»

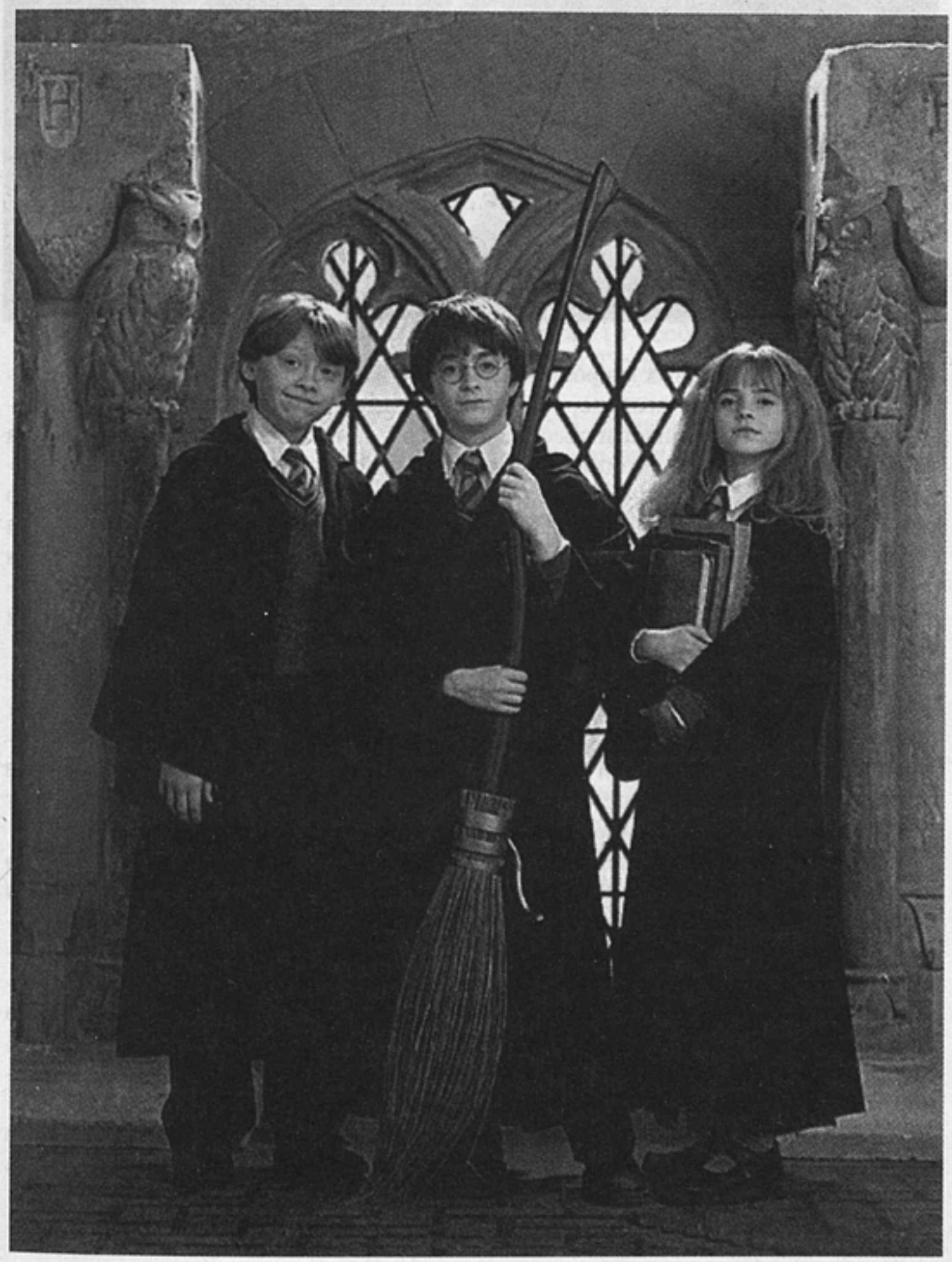
дителя чудовищ доставался Георгию Победоносцу, Персею, Беллерофонту, Гильгамешу. Напрашивается любопытное сопоставление картины «терратомахии», схватки с драконообразными монстрами у Роулинг и идентичных мотивов в романе Джона Барта «Химера», где чеканно и рельефно выведено сражение легендарных воителей — Персея и Беллерофонта — с хтоническими чудищами. Но в безблагодатном фатализме Барта выигрыш всегда соприроден поражению, поскольку подвиг начинает довлеть персональному мифу триумфатора и опутывает его негласными узами вынужденного героизированного поведения. Зато в радостных и неунывающих мифологиях «ГП» победа синонимична победе, и только ей.

Пестрое попурри и затейливый диковинный зверинец фольклорно-сказочных страшилищ в тетралогии Роулинг, с одной стороны, пополняется из «Властелина колец» Толкиена, одного из родоначальников фэнтезийного жанра, откуда перекочевала уродливая и злобливая орда гоблинов (по-разному, но весьма эффектно, любовно и с изыском поданных и в оскаровском номинанте «Братство кольца» Питера Джексона, и в «ГП» Коламбуса, ведь мифологизированное зло всегда экстравагантно). С другой стороны, из антологичного бестиария Борхеса «Книга вымышленных существ», обогатившего «ГП» феерично-опасным «визави» — василиском или гиппогрифом. Но если для Толкиена калейдоскоп волшебно-фантастических чудищ приспособлен для визионерского приоткровения этико-метафизических сущностей, а для Борхеса — как материал для бесконечного музейно-энциклопедического списка и реестра, то в книгах Роулинг (и в экранизации Коламбуса) он «оборудован» в хит-парад анимационно-комиксовых и тривиальных зверушек.

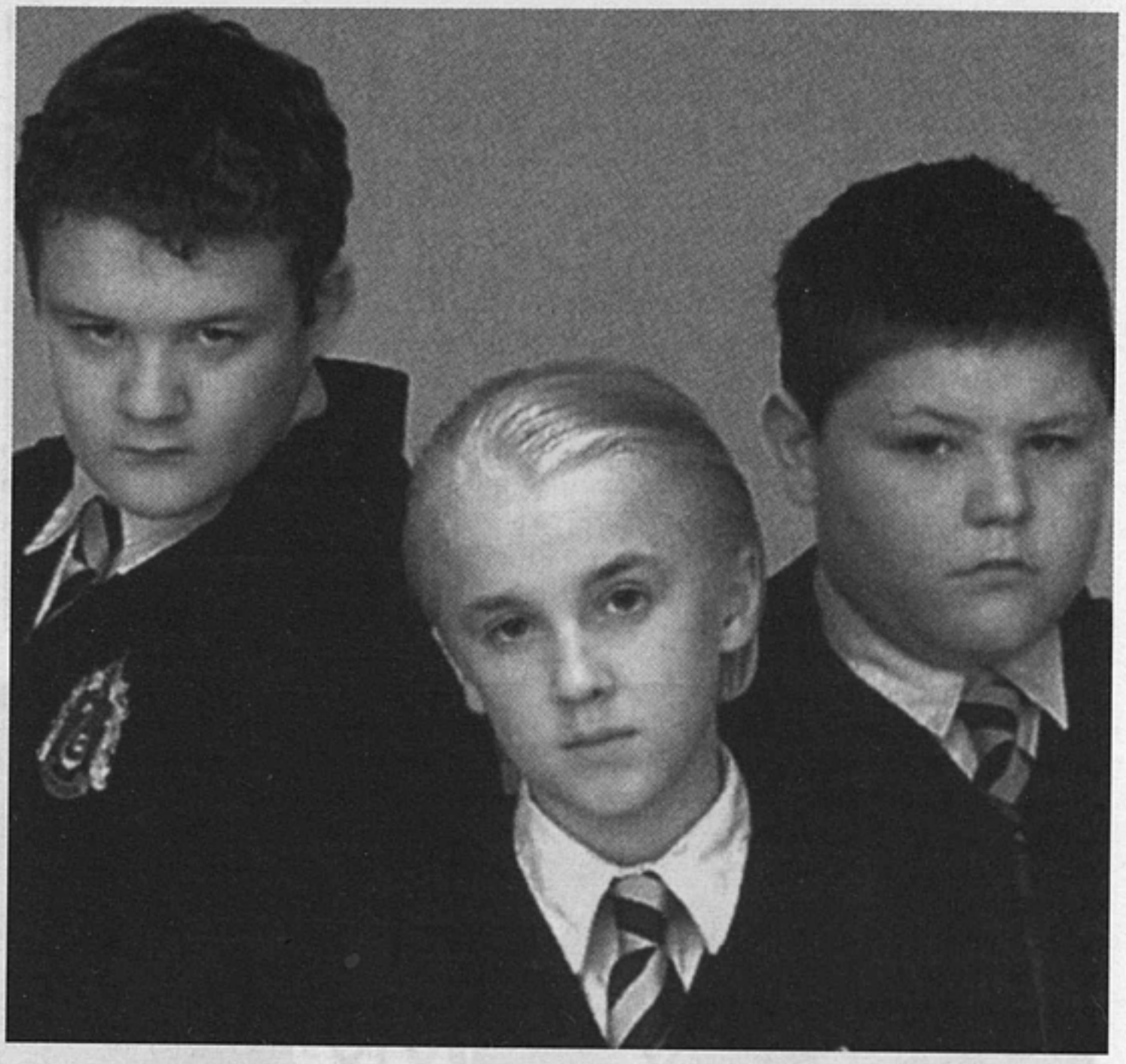
Однако успешная публичная и маркетинговая судьба мифологий «ГП» предрешена не только несколько механической и топорной «штамповкой» предугадываемых архетипов, обеспечившей «ГП» реноме легкодоступного, плавного и необременительного чтения (наподобие дамского «розового» романа или остросюжетного политического триллера). Накручивание популярных, общеизвестных преданий, быличек и небылиц на современный стержень — разумеется, один из опробованных механизмов кассового успеха. Но мифологии «ГП» берут иным, более закамуфлированным и потайным их свойством: они не способствуют бегству современного человека от нормативной, стандартной реальности в иллюзион символического, а скорее наоборот — возвращают и выводят его (но ласково, амортизированно, обиходно) к ранее неузнанному Реальному.

Здесь уместен лаконично-пунктирный исторический экскурс в представления о взаимодействии мифа и реальности в культурной эволюции XX века. В модернизме миф почитался за аутентично-подлинную и устойчивую сферу, проецируемую из архаических пластов сознания или подсознания на материально-предметную конкретику. Из работ Люсьена Леви-Брюля, Марселя Мосса, трактатов Мирчи Элиаде, рукописей Ольги Фрейденберг и многих других

аналитико-генетических исследований мифа выясняется, что реальность и миф дополняют друг друга подобно дуальным категориям, высокой и низкой, идеальной и смеховой (когда, согласно Фрейденберг, безобразный шут, плут, пикаро и пройдоха выступают комическими дубликатами истинного и совершенного мудреца и царя), — и сколь бы эти категории ни опрокидывались и ни подвергались инверсиям, они неизменно сохраняют свои символически ценностные показатели. Сокрушительный удар по сакральной и возвышенной геральдике мифа был нанесен постмодернистским демаршем против иерархических святынь: в порубежной и революционной для 60-х работе Ролана Барта «Мифологии» ниспровергалось и дезавуировалось доверие к нерушимому абсолютизму мифа. Миф по Барту — умелый идеологический обман, ловко прокрученный рекламный трюк, искусная информационная «утка». Барт вскрывает затоваренность и загрязненность современного ему капиталистического общества массовыми идеологическими миражами — от культа вундеркиндов до рекламных кампаний и бесплатной раздачи потребительских товаров, — тем самым он пытается прозондировать немногие социальные зоны реальности, пока свободные и отгороженные от тотального владычества сфабрикованных массмедиа мифов.



«Гарри Поттер и философский камень»



«Гарри Поттер и философский камень»

Производство новых мифов-фикций о «чужих», о захватчиках тел, о мировом конспиративном заговоре, о кибер-мутантах и репликантах, о воскресающих мертвецах, подминает и обесцвечивает реальность, а сами они становятся полноправной средой обитания человека. Безостановочный конвейер фальсифицированных мифов нередко делается объектом горько-издевательского осмеяния: в сказках-комиксах Тима Бёртона («Эдвард Руки-ножницы» или «Марс атакует!») мифологизированные события — нашествие инопланетян или изготовление нового Франкенштейна, механико-органического гомункулуса — сведены к пародийно-гротескной пантомиме, к аллегории невозможности ускользнуть от идеологических фантомов.

Но вернемся к Поттеру. В изобилующем спецэффектами фильме Коламбуса и в тетралогии Роулинг мифологическое и Реальное равно обнаруживают свою обманчиво-иллюзорную природу, равно напоминают чехарду идеологических клише, стереотипов и трюизмов, но добрые и отзывчивые мифологии (в отличие от модерна или постмодерна) не трагедизируют и не обсмеивают этот фактор «вмененного миража», а учат, как с ним совладать и примириться.

Отслеживая карнавально-потешные авантюры и злоключения ГП, трудно не подивиться, что разыскиваемая маленьким магом во втором томе тайная комната — квинтэссенция сверхъестественного и запретная зона неведомого — расположена не в одном из оживающих квазиренессансных портретов, не в заваленном антиками-раритетами, снадобьями и чудесными препаратами кабинете Дамблдора или Филча, а, извините, под стояком затопленного женского туалета, месте, где добропорядочному волшебству вряд ли быть полагается. Хотя бы частично объяснить такое загадочное скатологическое местоположение тайной комнаты, что явно выламывается из чопорно резонерской стилистики Роулинг, могла бы другая причудливая параллель с притчей не менее известного мифографа современности — фильмом Тома Тиквера «Принцесса и воин».

Самозабвенно пекущаяся о пациентах психбольницы медсестра Сиси, спа-

сенная после автокатастрофы незадачливым гангстером-дилетантом Бодо, пытается не только уберечь его от полицейских ищеек, но и вызволить из лелеемой им самим ситуации невроза навязчивых состояний и неискоренимой фобии перед реальностью. Сиси узнает, что жена Бодо погибла от взрыва на бензоколонке, пока сам Бодо отсиживался в безопасном сортире, и принимается увещевать и подначивать Бодо «выйти из сортира», то есть повернуться от привычного и удобного ему депрессивного фантазма к непосредственной реальности. Тиквер, таким образом, безжалостно и пессимистично вторит выкладкам Славоя Жижека из его книги «Возлюби свой симптом: Жак Лакан в Голливуде и за его пределами». В трактовке словенского психоаналитика актеры классического Голливуда, разыгрывая клиническую картину женской депрессии или мужской обсессии, негаданно для себя выявляли, что болезнь — это не уклонение от Реального в психическое расстройство, а само Реальное, принятое как неисцелимый недуг и одновременно прекрасная неизбежность, Реальное, требующее безукоризненного признания своей симптоматики. Разделяя максиму Жижека — или догадываясь о ней, тоже видя в Реальном пустоту и разрыв, что всегда с тобой, что буквально *делает* тебя (во всех смыслах этого предиката), — Тиквер все же выводит Бодо из сортира, визуализируя этот выход как шизофреническое расщепление. Но Тиквер не забрасывает Бодо в Реальное (ведь его Реальное-то осталось в сортире), а погружает в тривиально-символическую (овеществляющую филистерскую мечту) мизансцену «домика у моря».

Подобно сортиру у Тиквера, тайная комната в «ГП» оборачивается не резервуаром чудесного, а скорей цитаделью и обителью Реального, где маленький маг обречен вступить в неразрешимый турнир с двадцатилетней давности двойником своего дьявольского противника. Оба мифографа — и Тиквер, и Роулинг — ставят точный диагноз современному человеку, хотя Тиквер произносит приговор жесткий, прямолинейный и ригористичный, а Роулинг исполняет колыбельную, утешительную и успокаивающую. Но диагноз-то все равно предполагает неотвратимой встречу с Реальным как первичным зиянием и одновременно засилием идеологических обманок, даже (и особенно) если ты взялся тягаться со злом, полицейско-репрессивным (у Тиквера) или волшебно-фантастическим (у Роулинг).

Фундаментальный проект нового человека (ненарочитым, недекларативным, аллегорическим обдумыванием коего захватывает и подкупает эпопея Роулинг) после постмодернистского этапа исключения субъекта выбрался на «передовую» культурного строительства, но вряд ли сейчас еще может быть каталогизирован по опорным пунктам, хотя его детальная прорисовка — дело уже недалекого будущего. Наиболее обстоятельно, брутально и взрывчато этот проект заявлен в прозе Мишеля Уэльбека. Протестуя против дигитальной постиндустриальной цивилизации, против оцифровки и прозрачности всего человеческого (сексуальности не в последнюю очередь), против «непристойности» спектральных небоскребов в парижском районе Дефанс, в романе «Элементарные частицы» (особенно в утопической его части, в «Пролегоменах к безукоризненной репликации человека», написанной alter ego автора Мишелем Дзержински) Уэльбек призывает освободить человека от ига биологического детерминизма, из-под ярма социальной разъединенности и кромешного одиночества. Освободить путем сенсорного его перепрограммирования, стирания естественных желаний и потребностей. Если проект Уэльбека покажется вам чересчур рискованным, будоражащим и вызывающим, то, пожалуйста, на выбор более спокойные и отзывчивые мифологии Роулинг. Представьте себя если не всесильным, то весьма способным волшебником в образе прыткого и бойкого мальчишки (почему бы и нет?) в мантии-невидимке или на сверхскоростной метле, под покровительством великана Хаггарда или седобородого сверхмага Дамблдора и с напоминающей о встрече с Реальным горящей под челкой молниеподобной меткой.

ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Концепция и реальность

ЕКАТЕРИНБУРГ-2001

Большой просмотровый зал в Екатеринбурге был переполнен практически на всех показах, а на некоторых сеансах сидели в проходах, на ступенях. При этом не только на фильме знаменитого Юрия Шиллера «Привет из Сибири», но и на дебютной картине Натальи Гугуевой «Форсаж». С первого же дня перестало вызывать удивление, что и сами участники смотрели работы своих коллег и что огромное количество народу оставалось на пресс-конференции. За пять дней одних только зрительских анкет было обработано больше полутора тысяч.

Оказывается, интерес к документальному кино существует — никоим образом не удовлетворенный. Я никогда не занималась документальным кино специально, поэтому могу только предположить, что объясняется он само́й возможностью погружения в конкретные факты, судьбы, обстоятельства, поток которых буквально обрушился на нас в те фестивальные дни. И видимо, поэтому для меня оказалось не таким уж важным качество исполнения чисто профессиональных задач. Главная притягательность экранного материала была в другом. В его собственной значимости и честности авторских намерений по отношению к нему.

Даже в такой манерной картине, как «Дыхание жизни» Анатолия Балуева, переполненной лирическими отступлениями и кинометафорами, тут и гривастые кони, бегущие по росистым высоким травам, и хокку Басё в комплекте с ветками сакуры, и стволы берез, освещенные предзакатным солнцем, и капли воды на обнаженной загорелой груди статной красавицы, и ядерный гриб Хиросимы, и падающие небоскребы 11 сентября на Манхэттене — все эти эстетические авторские изыски, хотя, конечно же, чудовищно мешают, но даже они отступают, когда экранное действие приобретает реальный масштаб и мы слышим слабый голос маленькой, горбатой, полупарализованной героини, в прошлом художницы, ныне беженки из Чечни, которая рассказывает, как после ограбления и убийства бандитами ее брата ей с матерью помогали соседи-чеченцы, которые плакали, когда они уезжали, уговаривали остаться, обещали сохранить мастерскую, на месте которой сейчас огромная воронка, и только калитка с частью забора почему-то уцелела. А соседка на прощание отдала ей, видимо, самое дорогое, что у нее было, — черные лаковые туфли на толстых, высоких каблуках, которые выглядят просто устрашающе огромными на коленях героини, сидящей в инвалидном кресле. «Если бы не чеченцы, мы бы с мамой не выжили, — говорит она. — Как я могу их считать врагами? Но самое для меня страшное, что когда я слушала радио, то радовалась потерям чеченцев, забывая о том, что среди них могут быть и мои знакомые».

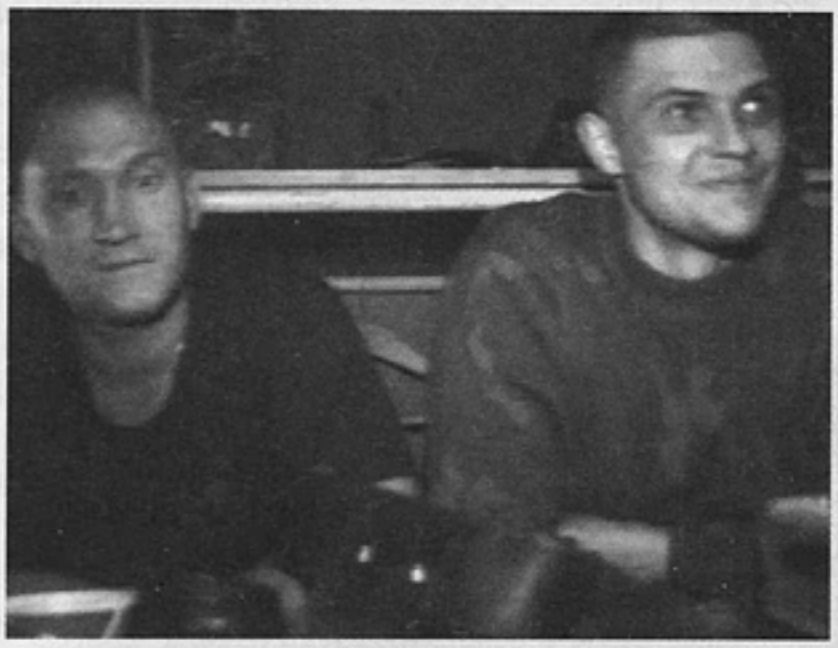
Я намеренно начала со столь несообразного с художественной точки зрения фильма, поскольку на этом фестивале как-то очень впрямую понималось, что есть вещи посильнее не только «Фауста» Гёте, но и самого искусства.

В фильме «Сука» Игоря Волошина всего-то и происходит, что сидят пятеро контрактников в тесном вагончике на окраине Грозного, пьют, едят, кормят

щенка на столе и, не обращая внимания на звуки взрывов, травят анекдоты. «Без двух минут восемь. Снайпер убирает мужика. «Ты чего?» — «Да я его знаю, он на Промысловой живет. Все равно добежать не успеет». Минимализм жизни предельный. Все присутствующие знают, что значат две минуты до комендантского часа, знают, что такое — добежать под прицелом от площади до Промысловой, знают, что раз нельзя успеть, то и выбора тут нет никакого ни у мужика, ни у снайпера. Все так, но когда это не по правде, а в анекдоте, то уржаться можно, потому что и про тебя, и как-то со стороны, будто ты литературный герой какой. А жажда литературных обобщений и даже пафосной дембельской лирики в этой замкнутой — без окон — железной конуре обостряется донельзя. И несмотря на мат-перемат, который, кажется, просто стоит в воздухе, как перегар, несмотря на сальную мужскую похабщину — у кого что сколько сантиметров и как увеличить, — лысый с выбитыми зубами начинает читать доморощенные стихи про эту их войну. И здесь уж никто не смеется.

«Тут логика жизни очень определенная: да — да, нет — нет, — сказал режиссер на пресс-конференции. — Это ребята, которые уже прошли не одну войну, начиная с Афганистана. Особая каста. Они выбрали этот образ жизни, хотя многие с высшим образованием. Но, к сожалению, это уже психически нездоровые люди, уже кровожадные, им нужна кровь. Они живут войной и не могут жить ничем другим. Их сделала такими как раз вот эта сука-война, где царит единственный закон: зло порождает зло. Убивай или убьют тебя, то есть все дело в том, кто быстрее».

То ли туманная ночь, то ли раннее утро. Кажется, что рядом очертания леса. Беспорядочная перестрелка. Непонятно, кто где находится, кто в кого стреляет. «Самое трудное — понять, откуда ведется огонь», — говорит за кадром, кажется, тот с выбитыми зубами. И вдруг кто-то кричит благим матом: «Не стрелять! Это свои!» В тот день, когда снимался этот эпизод, своих вроде бы не перестреляли. «Но такое происходит довольно часто», — сказал Игорь Волошин, который был и оператором этого фильма. — Мое кино — это репортаж из ада, где люди сидят в темном пространстве, а когда выходят в светлое, там их ждет смерть. То есть получается такая перевернутая жизнь. Это фильм об абсурде, нелепости и о том, что все предназначено свыше. Я понял, что война — это элемент жизни, как папа и мама. И она вечна, как Библия. Поэтому в конце титр: цитата из апостола Павла о том, что у Бога один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день. Нам кажется, что война бесконечна, а у Господа — это три секунды. Но человек не способен понять промысел Божий, поэтому я не говорю о том, кто такие чеченцы, кто такие русские, — я сострадаю всем».



«Сука», режиссер Игорь Волошин

В дебютном фильме Алексея Сутормина «Радость жизни» тоже нет разделения на русских и чеченцев. Есть просто конкретный опыт жизни на войне. Героя картины после окончания медицинского института взяли в армию, и он оказался в Чечне. «Когда я попал на войну — страшно, ничего не понятно. Здесь убили, там убили. Но после сорока пяти дней переворот какой-то наступает. Человек привыкает к войне. Он адаптируется к тому, что постоянно смерть вокруг, он уже становится немножко небрежным, не обращает внимания на свист пуль, мины. Он просто начинает жить. На войне живут и работают. Свое боевое крещение я получил на нашей высоте. Помню, было воскресенье, без пяти минут восемь. Привезли на БТРе семнадцатилетнего хлопчика. У него весь бок был вырван. Помню запах тела, крови. Цвет ярко-алый. И я с ним все говорю, говорю, чтобы самому не испугаться. А рана жесточайшая. Я ему, естественно, все сделал: и промидол, и капельницы, и перевязки. Он успокоился. Помню,

жутко было и радостно. Двойственное такое чувство. Я ему оказываю помощь — значит, не умрет... Мне вообще доставляет удовольствие, что я кому-то помогаю, выручаю, когда не важно — национальность, враг, свой, чужой».

Едут на БТРе по проселочной дороге. По радиосвязи передают: «Обстановка пока спокойная». Пустой склон горы под обрывом. Наши ребята идут по нему наискосок цепочкой. Вдруг откуда-то раздаются выстрелы. Ребята, явно захваченные врасплох, бегут по склону — туда, сюда. Кажется, что медленнее, чем надо, и как-то неловко, хаотично. И во всей этой несрежессированности такая обжигающая реальность существования.

«Черноморский десант», режиссер Игорь Алимпиев

«Война — это дно, грязь, смерть, разрушения. Люди убивают друг друга, а убивают из-за того, что не договорились. Дико». Герой не сомневается, что можно было договориться и тогда бы никто никого не стал убивать. И ни о какой кровожадности, желании жить войной и речи быть не может.

Отряд на перевале. Кто-то чистит оружие, кто-то умывается снегом, один другому бреет голову. Черно-белые и не очень четкие кадры (понятно, что фильм снимался на самой примитивной киноаппаратуре) похожи на хронику боевых киножурналов Великой Отечественной войны, если бы не банданы на головах у многих. И даже выражение лиц мало чем отличается — простодушное, открытое и в долгожданный момент отдыха умиротворенное. И, видимо, не случайно, что своего первого спасенного герой фильма назвал «хлопчиком», хотя, казалось бы, слово это уже навсегда осталось в другом времени. «Я очень изменился. До этого ничего не соображал. У меня все есть — дом, машина, работа, а я был кислый, мрачный. То, что имел, не ценил. А как понял, что можно потерять, все стало для меня ценностью. Я начал радоваться тому, что можно просто поспать, поесть, подышать свежим воздухом. Все это радость, великая радость. А еще потом появилась радость жизни. Не важно, в каких условиях, но можно жить. Жизнь вообще прекрасна. Есть такой фильм, кажется, итальянского режиссера «Жизнь прекрасна» о еврейской семье в концлагере. Меня он поразил».

Время и место действия в «Суке» и «Радости жизни» — одни и те же, а разница в мировосприятии героев такая, будто они существуют в разных мирах, — сами названия фильмов об этом свидетельствуют. Выходит, даже тотальная реальность войны не приводит все к общему черно-белому знаменателю.

Но многополюсность мира, соприсутствие прямо противоположных типов существования в пределах одной и той же реальности оказываются достоверными и убедительными только в том случае, когда сложившееся восприятие времени разламывают живые судьбы, а не навязанные ему парадоксальные авторские установки.

На фестивале было несколько таких как бы парных фильмов, в которых выражались диаметральные позиции авторов. Например, «Черноморский десант» Игоря Алимпиева и «Цветы времен оккупации» Игоря Григорьева.

В почти двухчасовом «Черноморском десанте» уникальные архивные кинодокументы времен Великой Отечественной войны комментируют сам автор и те, кто остался в живых.

«В операции по освобождению Новороссийска основной десятитысячный десант потерпел неудачу. «Демонстративный» отвлекающий десант морской пехоты под командованием майора Куникова, высадившийся 4 февраля 1943 года на мысе Мысхако, застал врага врасплох. Ночной натиск был настолько стремительным, а сама мысль выйти из моря со стрелковым оружием и броситься на врага в бетонном укрытии немцам казалась столь абсурдной, что они дрогнули. По мысли Куникова, десантники должны идти практически в разрывах наших снарядов, а не после артналета, как это обычно бывало, так что немцы успевали понять о начале операции. Огневой вал должен накатывать вместе с штурмовой группой, уничтожая все перед ней. Горстка куниковцев нарушала все законы военной науки. По плану масштабной войсковой операции им надо было продержаться несколько часов, но эти несколько сот десантников, отрезанные от своих морем, со стрелковым оружием и десантными ножами дрались несколько суток без воды и еды, пополняя боеприпасы от убитых врагов. Они не могли выстоять, но они выстояли. Метр за метром расширяли плацдарм, изменяя ход истории на юге России»[1].

Закадровый комментарий, в основном беспафосный, просто предельно серьезный, два или три раза за фильм срывается на высокие ноты. И тут же бодрый, рапортующий комментарий военной кинохроники: «Демонстративный десант стал основным. В станицу отправлялось подкрепление. В считанные дни численность группировки на плацдарме достигла двадцати тысяч». И снова авторский: *«И вместе с тем на Малую землю проникало то, что основной десант и погубило. Хаос, непродуманность, безответственность, и как итог — неоправданное число жертв. Последняя радиограмма Куникова — «Где смысл?» Но что мог сделать простой майор, человек смертельно усталый, без сна, после страшных боев. Он мог только одно: несмотря ни на что, честно выполнять свой долг. И своей жизнью он дал нам всем простой урок: во все времена можно остаться порядочным человеком. Во все».*

Из письма легендарного майора Цезаря Львовича Куникова, удостоенного посмертно звания Героя Советского Союза: «В войне, как в гигантском котле, разварились и выплыли на поверхность отходы людские, шлак, осталась чистая сталь».

Когда Куникова смертельно ранило и над ним плакала разведчица Маша (Мария Семеновна Виноградова), он сказал: «Не плачь, я свое дело сделал, теперь можно умирать». Она и сейчас, вспоминая, плачет. Мягкая, полная женщина, не сразу замечаешь, что вместо руки у нее культя. А когда вдруг слышишь художественный свист Куникова под «Утомленное солнце» в конце радиописьма близким: «У нас стоит дивная сентябрьская погода, хочу угостить вас свистом», то «запечатленное время» просто обжигает своей подлинностью.

«Фашистское командование воспринимало Малую землю как личное оскорбление. Когда немцы поняли, что ни авиация, ни артиллерия, ни танки не могут сломить этих людей, перевели сюда элитные части, гордость рейха, но и «эдельвейсы» не сильно преуспели — погода то ли подвела, то ли наши не разобрали, что это элита, били как и прежних».

В фильме редкие кадры боев на Малой земле, когда каждая атака — это еще несколько отвоеванных метров, перемежаются фотографиями бойцов, здесь воевавших. Кто-то стирает матроску, кто-то доит козу, кто-то шьет на машинке. И даже паспортные фотографии какие-то живые. И трудно не согласиться с авторами, что это *«светлые и мудрые лица, словно знающие о жизни что-то, что мы еще не знаем. Здесь перед лицом смерти все мелкое уходило. Знали, что завтра тебя может не быть, значит, сегодня ты должен быть человеком».* Во фронтовой газете писали: «Здесь слабый сходит с ума, здесь трус кончает с собой, но сильные улыбаются».

---

[1] Здесь и далее курсивом даны авторские закадровые тексты.

Из интервью с ветераном войны, бывшим морским пехотинцем, разведчиком Георгием Георгиевичем Савинковым: «Война все у меня отняла от начала и до конца — и родных, и радость жизни. Одиночество — это не когда человек один, а когда человек среди людей. Но он никому не нужен. И когда ты это понимаешь — жуткая картина в душе».

Советская хроника 70-х. Фальшивый медовый голос рассказывает о том, какие бои шли под Геленджиком и какая теперь тут здравница. В «Черноморском десанте» особенно заметно, насколько тихая печаль закадрового голоса контрастирует с хорошо известным нам «советским елеем»: *«Надо честно сказать, что ветераны не держат зла на Брежнева, с именем которого долгое время сопрягалась Малая земля. Он, действительно, бывал на Малой земле. Он, действительно, помогал новороссийским ветеранам и даже говорил правильные слова. Вот только что-то глубинное и светлое отдавалось на поругание в этом бесконечном фальшивом награждении и в этом равнодушном молчании страны. Что-то, после чего все дозволено».*

«Радость жизни», режиссер Алексей Сутормин

На экране награждение Брежнева пятым орденом Героя Советского Союза. И тут же монтажный стык — «Из материалов уголовного дела 12 июня 1983 года: подсудимый Г.В.Калинин двадцати пяти лет и его жена Н.Ю.Калинина восемнадцати лет совершили умышленное убийство контр-адмирала Холостякова Г.Н. (участвовавшего в штурме Новороссийска. — *Т.И.*) и Сидоровой Н.В. (бывшей жены Цезаря Куникова. — *Т.И.*) и завладели мундиром с правительственными наградами, а также двумя хрустальными вазами стоимостью 216 рублей, четырьмя хрустальными стаканами стоимостью 40 рублей, хрустальным графином стоимостью 25 рублей...»

Мальчишки сидят на памятнике черноморскому десанту на Мысхако. «А вы знаете что здесь было?» — «Нет».

«Не следует их обвинять. Что не помнят взрослые, дети уже не знают», — в первый раз обращаются авторы к зрителю впрямую, но, несмотря на это, ни оправдания, ни приговора нашему беспамятству они не выносят. И даже в эпизоде похорон Михаила Бурунова, одного из последних куниковцев — вся грудь в орденах, — когда рядом девочка лет семи с отсутствующим взглядом лижет мороженое в стаканчике, даже в таком, казалось бы, идеальном для концептуального акцента случае авторы им не пользуются.

В отличие от «Черноморского десанта», «Цветы времен оккупации» прицельно сфокусированы на вполне определенную и сразу же прочитываемую идеологическую задачу: заголовок более чем красноречив. В фильме тоже много редкой кинохроники, в основном немецкой, очень похожей на нашу сталинских времен. Фашистов встречают с цветами, всюду общее ликование. Закадровый голос комментирует: *«Гитлеру помог Сталин, когда чекисты отступали, то оставляли горы трупов».* Интервью с пожилым рижанином: «Мы думали, что хуже советской власти ничего нет, и встречали фашистов как освободителей». Снова закадровый голос: *«Завоеватели все рассчитали точно — во всем виноваты комиссары-евреи, а заодно и все мировое еврейство. «С иудаизмом должно быть покончено навсегда! — призывают фашистские агитки. — На развалах жидовской власти расцветет ваша родина!» В результате только в рижской синагоге сожгли триста евреев. Во Львове за одну ночь было уничтожено около двухсот тысяч евреев. Фашисты только подтолкнули к этому, и начался самосуд. Убийство евреев становится удовольствием».*

Параллельно с этой хроникой монтируются кадры одесского Привоза, как всегда, шумного, и горячего черноморского пляжа, полного загорающими сме-

ющимися людьми, на переднем плане — маленький мальчик неспешно и с чувством лижет мороженое. Снова закадровый голос: *«Коллаборационист — это тот, кто хочет дышать, вкусно поесть, радоваться солнцу, морю. Коллаборационизм — это образ жизни. Ну, оккупация, война, но женщине всегда хочется быть красивой. Людям казалось, что фашизм пришел навсегда, поэтому так сильно было стремление устроить свою жизнь. Это был дьявольский слоеный пирог из людей сопротивлявшихся и нейтральных, из футбольных матчей и комендантского часа, из ресторанов и варьете. И этот пирог оказался весьма съедобным»*.

И вдруг буквально два слова про знаменитое: «Ахтунг, ахтунг, партизан!», и короткое, как бы несколько извиняющееся закадровое резюме: *«Нельзя победить народ, который не хочет быть побежденным. Решила схватку степень протеста людей, которых не удалось купить и обмануть»*. Но купленных и обманутых в фильме не просто больше — все. И пирог мы видим исключительно «съедобный». И то, что предсмертные стоны евреев не только не мешали, а скорее усиливали сладкое коллаборационистское счастье, выводится из сказанного как само собой разумеющееся.

Я не хочу сказать, что не было цветов в руках встречающих немецкие войска, что это просто компьютерный монтаж, что не было тех, кто подкладывал свою вязаночку дров к стенам рижской синагоги, что мальчик лизал мороженое не в 43-м, а в 38-м, и не в Одессе, а в Ростове-на-Дону. Но вся эта реальная кинохроника, вырванная из реального исторического контекста, эти *цветы оккупации* без слез тех, кто не вошел в отряды полицаев, с такой очевидностью, согласно авторской задаче, меняют исторические акценты, что зрительское восприятие работает только в одну сторону — раз коллаборационизм для человека «съедобнее», чем героизм, значит, он естествен. Получается, что и выбора-то никакого не было. Ведь, действительно, жить хочется всегда, хочется купаться в море, смеяться, покупать сыну мороженое. На пресс-конференции даже говорилось, что коллаборационизм — это никакое не предательство и что, вообще-то, партизаны ставили под удар и местное население (по той же логике, видимо, и наши войска при наступлении не должны были бомбить оккупированные немцами территории, ведь там тоже были свои).

«Цветы времен оккупации», режиссер Игорь Григорьев

Конечно, суд — не наше дело, но сваливать все в одну «вселенскую смазь», так что *цветы* почему-то начинают оправдывать виселицы, — разве это не другая крайность? У нас либо все поголовно были партизанами, либо полицаями. Правда, после этого фильма кажется, что женщин все это мало касалось — они полировали ногти и не вылезали из примерочных.

Коллаборационистские *цветы* в руках мирных жителей оказались настолько парадоксальным и грубым концептом, что утратили и запах времени, и запах реальности.

Еще более тенденциозен в своей жесткой концептуальности фильм Владимира Мосса «Царская охота», весь построенный на фотографиях начала XX века. На изображение накладываются звуки взрывов, шарманки, лошадиных копыт, паровозных гудков, чавкающего болота, тикающих часов, несмазанной телеги, лая собак, оружейных выстрелов — и все это предельно громко, с акцентом, в лоб. Образные акценты также исключительно прямолинейны: и в начале, и в финале, и два раза в середине мы под звуки выстрелов видим в прицеле летящих птиц, а затем — так же в прицеле — лицо Николая II. Потом выстрел и темнота. Иными словами: царская охота закончилась охотой на царя. Правда, в фильме не говорится прямым текстом: мол, и поделом ему за то, что охотился вместе с многочисленными членами своей семьи и двора на оленей в Беловеж-

ской Пуще. Хотя фотография с охотничьими трофеями — действительно, горой наваленными оленьими рогами — монтируется встык с убитыми солдатами первой мировой войны. А в финале стекло на фотографии царя, словно предугадывающего свое будущее, разбивается вдребезги от прогремевшего за кадром выстрела.

Получается, что авторы всерьез связывают убийство Николая II в Ипатьевском доме с его беловежской охотой в прежние годы. Какого-либо другого итога у картины нет. И это во всех смыслах удивительно, тем более что хорошо известно: никаким заядлым охотником последний царь не был, особенно в сравнении с нашими признанными «певцами природы» — Тургеневым, Вересаевым, Сабанеевым, Пришвиным. Многие мужчины XIX и начала XX века охотились. И даже если мы сейчас за это расплачиваемся, нельзя винить их в нечеловеческой жестокости. Наверное, в середине XXI века мы станем с ужасом смотреть на портреты женщин века XX с охапками полевых цветов. Но вряд ли будем справедливы, если увидим в них хищных преступных чудовищ, *по праву* заслуживших экологическую катастрофу.

«Царская охота», режиссер Владимир Мосс

Вообще, когда жестко эксплуатируется какой-то один концептуальный прием, плакатная однозначность сказанного неминуема, хотят того авторы или нет. И тогда даже хроникально запечатленная реальность оказывается жертвой режиссерского диктата. Одесский мальчик на пляже из «Цветов времен оккупации» никак не провинился тем, что съел тогда то мороженое, но когда оно используется как символ коллаборационизма, это воспринимается прямолинейной спекуляцией. В «Черноморском десанте» то же мороженое не преподносится нам как символ забвения, не становится концептуально-функциональным. Осознание же того, что с нашей исторической памятью не все в порядке, усиливается по ходу фильма как бы непроизвольно, само собой, а не благодаря монтажному нажиму.

Если в основе идеологических манипуляций лежат реальные факты, зритель при желании способен сам их интерпретировать, но бывает, что в порыве предвзятости автор намеренно их искажает.

В этом смысле вопиющий пример — фильм Юрия Хащеватского «Боги серпа и молота». Автор, ни много ни мало, решил разобраться с самим русским народом и сугубо с православием. И при этом без всяких намеков, фигур умолчания, а в открытую и лихо так, с оттяжкой. У автора нет сомнений, кто виноват в том, что у нас сейчас творится. *«Когда мы пытаемся понять, что происходит в России, может быть, надо обратиться к православной Церкви.* — Режиссер сам комментирует свой фильм. — *Владимир перерезал всех и выбрал православие, потому что там власть кесаря была выше. Дальше покатилось. Николай I отменил тайну исповеди. Стоит ли удивляться, что впоследствии Церковь сотрудничала с КГБ».*

Дух захватывает от того, как история перекраивается логикой застольных разговоров. *Дальше больше* — вот и все объяснение. Из всех причин, по которым святой равноапостольный князь Владимир выбрал православие, по мнению автора, является сильная власть кесаря. Но выше чего она — власти священства или, имеется в виду, в сравнении с другими религиями? Об этом речи нет. Да и зачем суетиться, что-то объяснять, доказывать. Главное — я сказал! И так, чтобы всем было слышно и понятно и чтобы ни у кого никаких сомнений! Тогда никому и в голову не придет перепроверить такую, к примеру, дикость, как отмена исповеди в русской Церкви. И в идеале человек, посмотревший фильм, даже зайдя в церковь свечку поставить и увидев очередь исповедующихся, должен скорее подумать, что теперь какая-то не такая исповедь, а та, настоящая, прервалась указом Николая I. Ну, конечно, расчет все-таки на очень темных

людей. Но дело тут, видимо, не в явной фальсификации реальности, а в том, что автор слышал звон, да не знает, где он.

При Петре I вышло предписание Духовной коллегии: если на исповедь придет человек, имеющий замысел цареубийства, то задача священника прежде всего постараться убедить в недопустимости такого намерения, а если увидит нераскаянность, сообщить об этом архиерею. Конечно, можно сказать, что таким образом нарушалось таинство исповеди (были ли подобные случаи в действительности?), но, во-первых, сфера уж очень конкретно была обозначена — тягчайшее государственное преступление, а во-вторых, рассуждать об этом в таких терминах — царь взял да отменил исповедь — как минимум несерьезно. Тем более усматривать в этом причинно-следственную связь, объясняющую сотрудничество Церкви с КГБ. Вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что были священники, которые сотрудничали с органами безопасности, идя на серьезные компромиссы, недопустимые для христианина. Но это их грехи, а не грехи Церкви. И это их грехи против Церкви. И нельзя всю трагичность, которая за этим стоит, сводить на уровень фарса и уличать тех, кто сломался перед прямой угрозой их жизни, в искательстве внешних благ.

Авторские декларации, которые даются буквально на каждом шагу, настолько вульгарно аргументированы, что иначе чем глумливым ерничаньем их не назовешь.

«В русской революции был очень силен религиозный мотив (после «Вех» с этим не поспоришь. — *Т.И.*)... *Почти все революционеры из семей священников* (такая категоричность отдает уже какой-то жириновщиной. — *Т.И.*)... *А Карл Маркс был так похож на Бога Отца* (это *так* очень характерно для автора, которому все точно известно. — *Т.И.*), *что пролетариат стал избранным народом* (в таком раскладе получается, что аристократия, интеллигенция, духовенство, купечество и даже крестьянство стали язычниками. — *Т.И.*)».

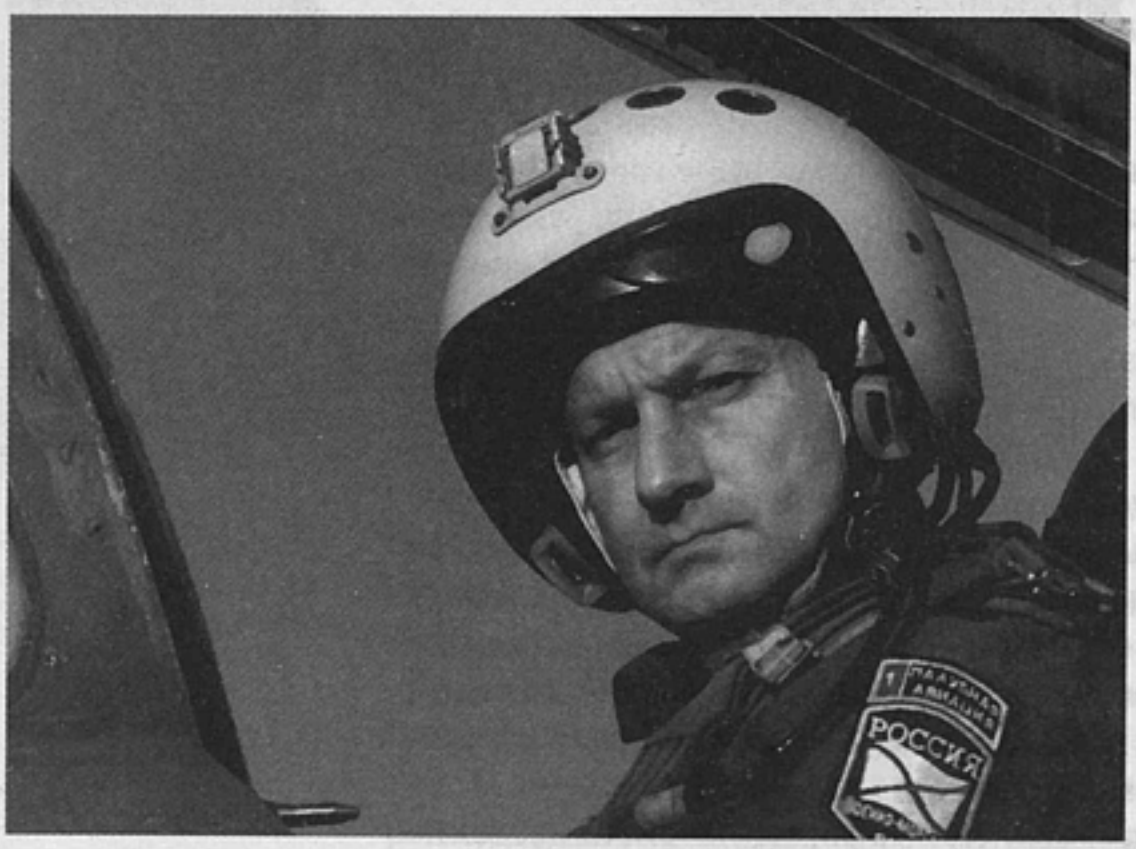
Парадоксальные формулировки с претензией на афоризмы или подведение итогов иллюстрируются хроникой (именно так, а не наоборот: хроника — текстами) создания и процветания в советском государстве антирелигии. Например, знаменитый красный обряд инициации посвящения в гражданина — мать передает новорожденного пионеру, пионер комсомольцу, комсомолец партийному, который возвращает его матери, — это не что иное, как пролетарское крещение. А большевистский коллективизм — это карикатура соборности. А мавзолей — аналог храма Воскресения, так как Ленин «всегда живой». А портрет вождя в красном углу — замена иконы. Большевики хорошо знали: клин клином вышибается. И действительно, *«русский народ опять поверил этим новым очередным богам — с серпами и молотами»*. И действительно, на семидесятилетии Сталина зал хлопал шестьдесят минут. Все это неоспоримые факты. Но ведь самое страшное — это не когда наглое очернительство или, напротив, мыльные пузыри, а когда правда с ложью перемешана.

«Боги серпа и молота», режиссер Юрий Хащеватский

Ближе к финалу автор наконец перестает быть голословным и приводит доказательства своим постулатам. Оказывается, *«большевики учились у Церкви построению империи... так как в русской православной Церкви принято говорить не Сын Божий, а раб Божий. Но это так выгодно империи. Дальше больше. Утверждалось, что богатство грех. Зачем империи свободные люди? Империи нужны рабы»*. Слово «рабы» иллюстрируют молящиеся в храме верующие. А очередь за хлебом комментируется так: *«Но народ почти не роптал, ведь смирение — христианская добродетель»*. Автор уверен, что корень зла, который меша-

ет свободе, — смирение и рабская покорность Богу. В результате — «вся страна пьяная», и поэтому просто *«смешно говорить о нашей духовности»*: очередь алкашей у винного ларька — непререкаемое доказательство гибельности православия для России.

При этом автор уверяет нас (быть может, и самого себя), что он выступает не против веры в Бога, а только против Церкви — что, в общем-то, сегодня дело обычное. И даже на пресс-конференции заявил, что в душе должен быть Всевышний. Но по сути все авторские обвинения направлены против самого христианства (о православии и говорить нечего). В связи с чем, дабы прийти к окончательному самоопределению, автору нелишне было бы вспомнить хотя бы некоторые азы православного вероучения.



«Форсаж», режиссер Наталья Гугуева

Во-первых, понятие Сын Божий в собственном смысле слова относится только ко второму лицу Святой Троицы — к Иисусу Христу. И рабом Божиим Он называться не может. В именовании же рабами Божиими членов Церкви подчеркивается основной корень этого слова, восходящий к понятию «работати», то есть это не автономные существа, «имеющие право», а соработники Бога, которые в жизни своей ради Бога трудятся.

Во-вторых, смирение в христианском понимании вовсе не беззащитность, гонимость, как это часто принято считать. Смирение означает — быть с миром в душе, то есть не раздражительность, гневливость, обидчивость, подверженность унынию и отчаянию, а душевное спокойствие. «Научитеся от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем; и обрящете покой душам вашим» (Мф. 11, 29).

Стоять же в любую погоду в многочасовой очереди за водкой меньше всего означает смирение или кротость. Можно посчитать это стойкостью, но это стойкость греховной страсти, и сказать про таких людей «рабы Божии» не отваживается и сам автор. Когда в фильме произносятся эти слова, то они монтируются все же с коленопреклоненной молитвой верующих.

Однако логика тотального отрицания принуждает и самое несопоставимое сваливать в одну кучу, чтобы привести все к единому знаменателю бездуховности Церкви, бездуховности России. Но это такое запальчивое искажение реальности, что если бы не замах, не масштаб геростратовой славы, то, конечно, лучше было бы просто этот кинематографический выпад обойти молчанием. Но сделать это трудно еще и потому, что alter ego самого автора, олицетворяющее голос разума, — могильщик Георгий (хотя он тоже вызывает ощущение подмены — слишком уж ухоженный и почему-то в свитере с кожаными заплатками на локтях, какие носят профессора Кембриджа), весь фильм, с перерывами на хронику, копает могилу. Легко допустить, что имеется в виду — всей России. И говорит он не закрывая рта. О том, что не знает, «кто наверху — Бог или Иисус Христос — и кто кем руководит». Что сам не ходит в церковь, так как «священники ничего не делают и в золотые одежды одеты». И что «русский народ любит базарить, один базар наверху, другой внизу. В водочных очередях — базар, в хлебных — базар, а на кладбище — спокойно, благодать». Вполне закономерно для авторского замысла, что этот последний афоризм фильма, предваряющий финальные кадры — Успенский собор и Путин, идущий по ковровой дорожке венчаться на президентское царство, — тоже отдан могильщику.

Не могу судить о том, что в тезисах и аргументах «Богов серпа и молота» оказалось близко отборщикам, но думаю, что в общей идеологической коллизии фестиваля именно сочувствие взглядам Хащеватского сыграло против — в прямом смысле слова — патриотического фильма Натальи Гугуевой «Форсаж». После его

просмотра весь фестивальный зал встал. (То же было и в Москве в Союзе кинематографистов, и в других городах.) Фильм получил приз зрительских симпатий, но, к всеобщему удивлению, ни одного из главных фестивальных призов.

Основные трюки высшего пилотажа, которые мы видим на экране, выполнял Герой России генерал-майор Тимур Апакидзе, командир корабельно-истребительного авиационного полка. На финальных титрах самолет на дикой скорости летит на пяти-десятиметровой высоте над водой рядом с линией берега. Говорят, ни один истребитель в мире такого не делал.

Когда с отставанием на многие годы в СССР наконец появилась палубная истребительная авиация с учебным полигоном на Украине, наступил 1991 год. «И три безумца в Беловежской Пуще обрекли нас на страдания, которым нет конца», — говорит Тимур Апакидзе.

«Вчера были под красным знаменем, сегодня — под желто-блакитным. В 1992 году полк заставили принять присягу второй раз. Многие принимали ее не поднимая глаз, ведь каждый должен был для себя решать вопрос — будет ли он воевать с Россией, если интересы Украины потребуют. Но были и такие, которые отказались, вплоть до увольнения, до распада семей, так как офицер на может дважды принимать присягу. И такая смута началась в душах людей».

Тимур Апакидзе: «Я тогда мог вполне свой полк увести в Россию, но там отказались, потому что мятежный полк никому не нужен. А через месяц Ельцин с Кравчуком уже целовались, и я взял с собой восемьдесят офицеров, не принимавших второй раз присягу, и мы улетели на Северный флот в Североморск».

«После раздела флота в России остался единственный авианосец «Адмирал Кузнецов», который был уже пять лет в море, а на его палубу самолеты ни разу не садились. Было принято правительственное решение: если до конца года ни один истребитель не сядет на авианосец, то он будет продан. Иными словами, вопрос был поставлен так: «готовы ли летчики отдать свою жизнь», ведь налетного опыта у них не было никакого. Кроме того, отсутствовала тренировочная база, которая осталась на Украине, не было необходимой техники, даже самолетов».

Тимур Апакидзе: «Риск был большой. Зачем? Но если бы тогда единственный авианосец был продан, то палубной авиации в нашей стране не было бы никогда. И всё. Пришлось сажать самолеты».

Говорят, что при посадке пульс и давление повышаются бешено. Стресс в полтора-два раза больше, чем в воздушной атаке. И что садятся летчики на грани своих возможностей.

«В чистом поле...», режиссер Людмила Коршик

Оператор воздушных съемок, сам летчик-испытатель, снял посадку на авианосец из самого самолета. И эти кадры по-настоящему уникальны. В песне, которой они озвучены, есть такие слова: «Корабль металлом рухнул на меня». Чисто зрительно кажется, что это, действительно, так.

Тимур Апакидзе: «Авианосец заставляет принимать жесткие решения. Здесь любая ошибка — смерть. Мы доходим до черты, когда на тебя смерть смотрит в оба глаза».

В 1994 году первые десять летчиков посадили свои самолеты на палубу «Адмирала Кузнецова». Но они спасли не только авианосец, они спасли корабельно-истребительную авиацию России.

Тимур Апакидзе: «Я готов был целовать каждый метр авианосца, что никто из летчиков не погиб. Но я тогда не знал, что после посадки надо летчику давать отпуск. Я этого не сделал, и двое молодых ребят потом погибли».

Когда Тимур Апакидзе посмотрел фильм, он сказал, что это его реквием.

Видимо, у него было предчувствие близкой смерти. 17 июля 2001 года во время военного парада он не сумел вывести самолет из штопора, до последнего боролся, но внизу были жилые здания, и он не стал катапультироваться.

Режиссер Наталья Гугуева на пресс-конференции сказала: «Сначала я хотела дать закадровый голос, выпендриться, но потом решила, что надо уйти в тень и остаться за кадром. После гибели Тимура Апакидзе я много думала и поняла: он герой того времени. Не этого. И даже если я в чем-то не разделяю его точку зрения на отношения России и Украины, в фильме я это никак не оговариваю — мне он сам как человек, его способность принимать решения дороже, чем те политические взгляды, которые он высказывает».

«Юля», режиссер Равшания Махмудова

Насколько это разнится с тем жирным авторским шрифтом, которым выделен закадровый комментарий в «Богах серпа и молота». Здесь нет спекуляций, подтасовок, системы нужных фильтров. Здесь живое свидетельство тех, кому есть что сказать. Автор в тени, чтобы на свету оказались выбранные им герои.

То, что параллельные миры в «Суке» и «Радости жизни», в «Цветах времен оккупации» и «Черноморском десанте», в «Богах серпа и молота» и «Форсаже» практически не перекрещиваются, и не только в пространстве жизни, но и в пространстве искусства, вполне закономерно. В одних фильмах (безусловно, в той или иной мере) есть претензия на чуть ли ни целостную картину мира, которая при этом подается с пафосом истины в последней инстанции, в других — предельная внимательность к выбранному материалу и стремление к достоверности в трактовке событий.

Конечно, в искусстве нет и не может быть ничего внеидеологичного. Но жесткая, обостренно субъективная идеологическая установка подминает под свои конструктивные опоры все от нее не зависимое и многообразное. В документальном кино это особенно очевидно, тем более когда авторская тенденциозность, что называется, с пеной на губах, оголтелая и безоговорочная.

Разумеется, это не означает, что концептуальность в принципе противоположна документальному кинематографу. Просто в нем все усугубленно авторское, намеренно парадоксальное, заведомо акцентированное в случае даже самой незначительной подмены прочитывается как искривление фиксируемой на пленку жизненной реальности и приводит к итогам гораздо более ложным, чем в игровом кино. Здесь все живое и конкретное, из плоти и крови. И за всем стоят реальные люди, реально существующие проблемы.

Как, к примеру, в фильме Людмилы Коршик «В чистом поле...» о первой у нас в стране переселенческой общине «Зов». В 1992 году семьдесят две семьи русских беженцев из бывших советских республик приехали в Липецкое нечерноземье и поставили в чистом поле свои вагончики. Сегодня здесь остались единицы, те, кому некуда идти.

Фильм построен на монологах переселенцев и руководителя общины Олимпиады Артемовны Игнатенко и ее дочери Марины, коммерческого директора.

Из интервью с оставшимися еще здесь переселенцами: «Сколько нас было, и все были радостные... Все было общее. Вместе ездили на свеклу, потом столы накрывали, пели... А сейчас пустота, все разъехались, разбежались по разным сторонам... Сначала мечтали и школу открыть, и больницу, здесь такие специалисты были... И как так получилось, что всё было наше, наше и вдруг всё ее. Она хозяйка... Когда выяснилось, что лес на строительство нашего жилья Олимпиада Артемовна продала какой-то школе, то началось такое... Но мы сами были виноваты, что начали воевать между собой, и в этой шумихе, неразберихе она

так умело вела политику, что за это время все прибрала к своим рукам... Извечный закон — разделяй и властвуй. Остался лидер, у которого наемные рабочие. Батраки, причем батраки бесправные... Народ не был за социализм, хотели попробовать капитализм, вот и попробовали...»

Марина: «Хочется, чтобы в идеале везде было хорошо. Чтобы зависти не было, чтобы у всех были дома и все жили по-человечески. Но у меня тоже терпение лопается, если меня не уважают, вплоть до увольнения этих людей. Я иногда говорю: нет, больше не могу, уеду в Австралию, где нормальное государство будет обо мне заботиться».

Люди считают ее еще более жесткой, чем Олимпиада Артемовна, которая даже иногда говорит дочери: «Выдай зарплату хотя бы к Пасхе». А она: «У меня нет денег. Мы на швейный цех миллион истратили, искусственные цветы купили, ведь телевидение должно было приехать нас снимать».

Мать и дочь явно не подозревают, какая может быть реакция зрителей на их благостно-демагогическую искренность. Они явно красуются, демонстрируют наряды, шляпы.

Мы видим, как они катаются на лифте в Манеже, едят мороженое в кафе «Баскин Роббинс». А Олимпиада Артемовна на фоне горящего камина в своем двухэтажном особняке говорит елейным голосом Фомы Опискина: «Нужно, конечно, людей немножко воспитывать, но я не знаю, как их научить. Я увидела на своем опыте, что люди думают только о себе, а на мою семью выпал крест — думать о других. Но вместо благодарности я даже как-то получила по голове тяпкой... Одно успокаивает, что никому сейчас не легко. Но нужно идти только вперед и вперед... О своем исходе в Россию я хочу обязательно написать своим потомкам».

«Мы нужны России. Ей будет очень трудно без нас», — выступает Олимпиада Игнатенко на каком-то очередном миграционном форуме. А после поездки в Женеву на международную конференцию сетует на то, что у нас в деревнях люди не украшают свои дома, как там, где даже «во дворах павлины гуляют». На экране скрипящие на ветру вагончики и несколько недостроенных, явно брошенных на произвол судьбы домов без крыш и окон.

Авторы сумели, сохраняя объективность и невмешательство, поставить зрителя перед ясным и определенным выбором в оценке событий. Они не приводят никаких официальных счетов и договоров, не оперируют какими-то тайными документами, раскрывающими экономические махинации матери и дочери, напротив, они дают им возможность — без купюр и цензуры — предложить свою версию происходящего, но от этого криминальная преступность содеянного ими становится еще более очевидной.

Людмила Коршик на пресс-конференции: «Олимпиада Игнатенко о фильме уже наслышана и шлет проклятья. Мы собираемся показать его в Липецкой области, и даже в прокуратуре».

В картине голоса противоборствующих сторон принципиально уравновешены и равноправны (зритель волен сам решать, за кого он), но автор тоже свободен в собственном выборе. Однако в полную силу это оказывается возможным уже после фильма, когда реальность искусства перестает довлеть над реальностью жизни, не диктует свои законы.

На фестивале был еще один фильм о беженцах — из Чечни — «Северный ветер (Семейные хроники—2)» Владимира Ярмошенко, который на пресс-конференции сказал, что «не хотел никакую политическую позицию выражать». Но это не нейтральность, не авторское безразличие, просто любые «за» и «против», любое выставление оценок, осуждение упростили бы ту многозначность исторических перемен, участниками которых оказались герои фильма. И, быть может, именно то, что авторское отношение к происходящему не только не оговаривается, но и не всегда прочитывается, определило решение жюри, не достигшего согласия в более сложных и острых случаях и присудившего «Северному ветру» главный приз.

Первые «Семейные хроники» о семье казачьего атамана в Грозном были сняты в 1995 году. Некоторые кадры из прежнего фильма вошли и в новый. К примеру, свадьба на улице, у всех оружие, все стреляют в воздух, жених танцует с автоматом в руке. Или базар на центральной площади. Где теперь эти лю-

ди? Передают в камеру привет русским «братьям и друзьям», зовут приехать: «У нас не страшно, стреляем только в воздух, чеченцы самый миролюбивый народ». И рядом человек с пистолетом: «Я горжусь тем, что я чеченец. Не вводите сюда войска. Я жил без России и проживу».

И тут же долгая панорама разрушенного города. Издалека кажется, что это исчервленный остов какого-то чудовища.

Герой, который теперь вместе с женой живет на границе с Чечней — все-таки вблизи от привычных мест, — вспоминает: «Там нельзя стало жить, там каждый второй был ограблен. Убивали, издевались. Дошла и до нас очередь. К счастью, у нас было чем отстреляться. Но я все равно не могу смириться с тем, что мы вынуждены были покинуть Грозный». Когда в то время у него случился инфаркт, приехал знакомый чеченец — «очень хороший парень», — который видел сон, что атаман заболел, и вывез его буквально под огнем.

«Леха online», режиссер Евгений Григорьев

Фильм длинный, многофигурный. Это, действительно, «семейные хроники». Дочь атамана, переехавшая со своей семьей в Ярославль, говорит: «Нас стращали, что люди здесь не такие теплые, как на юге. А нам повезло, многие входят в наше положение. У нас у всех искалеченные судьбы, у всех неприятности, но ведь не горе». Зато ее дочь стала «лимоновкой». Стоит на митинге под плакатами «Смерть буржуям!» и «Зачистим Ичкерию по методу Берии!» и слушает, как ее парень, тоже «лимоновец», поет: «Остались только мы с тобой на склоне, на обрыве дня, на остальное наплевать».

Одиночество молодых — это еще одна большая тема фестиваля. И здесь тоже были парные фильмы. Особенно ярко разность в мироощущении главных героев проявилась в фильмах «Юля» Равшании Махмудовой и «Леха online» Евгения Григорьева.

На пресс-конференции Р.Махмудова сказала, что она больше года снимала свою героиню, которая жила на улице около церкви. «У нее были туберкулез, сифилис. Многие пытались ей помочь. Пятьдесят пять тысяч рублей давала церковь на операцию, но она ничего не хотела. Она хотела, чтобы ее Бог скорее забрал к себе».

В самом начале фильма Юля, еще ходячая, на вопрос: «Почему ты всем помогаешь?» — удивляется: «А как же? Добро же!» Ставит свечки в церкви и разговаривает с иконами: «Ну куда я пойду, кто меня пожалеет, кроме Бога?»

Несколькими месяцами позже, после того как знакомые ребята облили кислотой ее лицо и руки: «Это меня Бог наказал. Я когда с пацанами бичевала, всех била, колотила, мы, пьяные, отбирали монетки у старушек у церкви, теперь я сама такая. Ничего не хочу, только теплоты. Божия Матерь мне сказала: «Юля, не плачь, все сможешь, только очень прошу, не пей Юля сильно».

Еще через какое-то время: «Надоело мне все. Если бы Господь меня прибрал. От меня воняет, от голода все опухло, люди от меня отшатываются. Сатана меня искушает — хочу бросить пить, но не получается».

Май 2001 года. Юля уже не поднимается со своей подстилки. «Надоело все, — плачет. — Мамочка, помоги, руки гниют, все гниет».

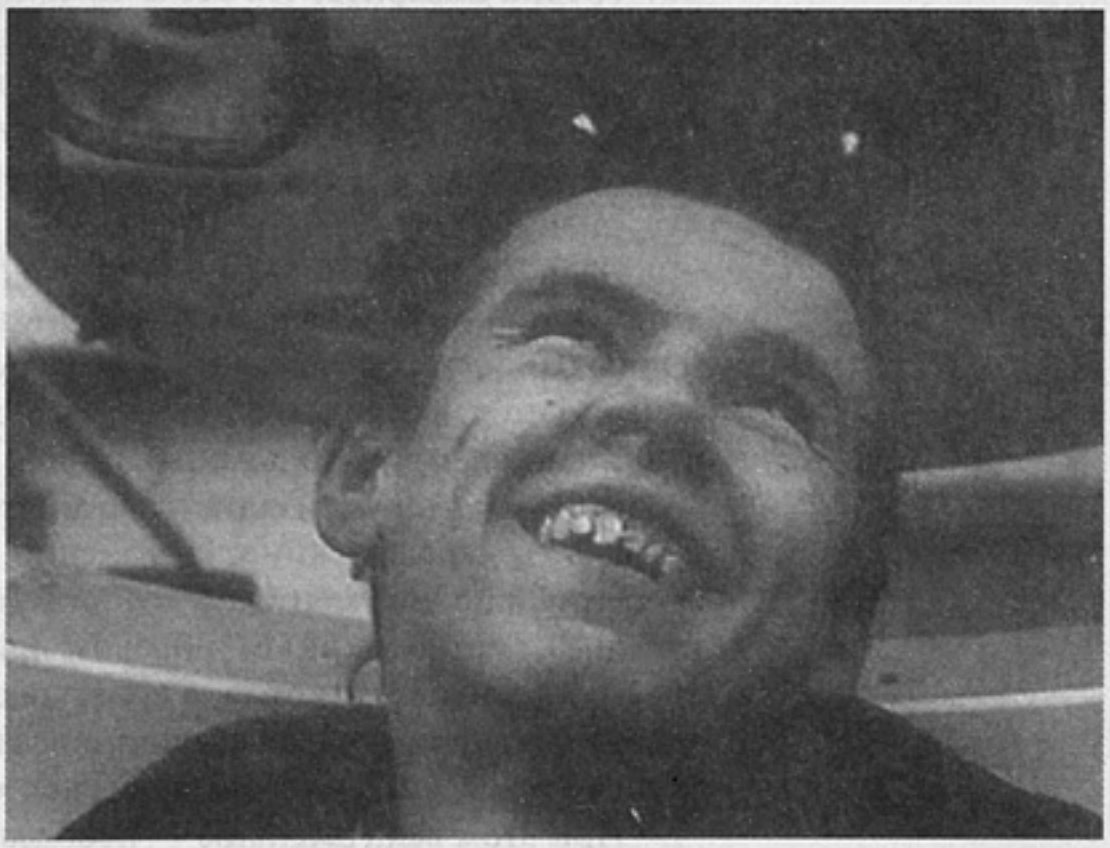
Лежит обугленным, оплавленным лицом на асфальте. Мимо едут машины. Все, что она видит, — это крутящиеся шины. Юля уже даже не плачет. И вдруг какая-то явно церковная старушка с паперти целует ее. Но Юля ничего не чувствует. Хотя она пока все еще здесь.

На вопрос автору, страшно ли было, оттого что она так близко была рядом

с практически своей ровесницей, которая хотела умереть и умерла, Равшания ответила однозначно жестко: «Нет». Последние два интервью с Юлей режиссер снимала сама — операторы отказались. Они не могли на это смотреть.

Фильм, действительно, запредельный. Многие припечатали его ярлыком чернушного натурализма, а кто-то назвал преступным. Но мне кажется, что внутри самой картины есть та теплота, которую так ждала героиня, ведь автор в процессе съемок обрела для себя возможность или, вернее, необходимость не только не пройти мимо другого, но и подойти совсем близко к той жизни, которая у прохожих уже ничего кроме брезгливого отвращения не вызывает. Подойти и самой обуглиться, опалиться близостью сначала смертельной боли, а потом и смерти (и ведь все это не как в кино, а по правде). И при этом в фильме нет ничего от эстетического любования ужасом и разложением, а, напротив, есть такая беспримесная строгость, которая бывает только на похоронах, и такое предстояние — след в след за героиней — перед великим таинством перехода, что иначе чем мужеством это назвать нельзя. И все не только без лишних слов, но и без элементарного комментария.

Фильм «Леха online», получивший главный приз за дебют, — полная противоположность «Юле». Автор определяет жанр своей картины как «неосоцреализм» и уверяет всех, что «кино должно показывать жизнь не такой, какая она есть, а такой, какой она должна быть». Для документалиста подобное заявление особенно экстремально. Неудивительно, если за этим последует и новый манифест анти-«Догмы», так как при первом взгляде сразу становится понятным, что от бурно кипящего, но не агрессивного, а супержизнелюбивого рыжеволосого Евгения Григорьева можно ожидать чего угодно. К примеру, он может своровать из семейного бюджета четыре тысячи рублей, предназначенные для его же поступления во ВГИК, и купить на них кинопленку, чтобы снять фильм о герое, с которым познакомился в глухой уральской деревне, куда можно добраться только на лодке по узким протокам. Его туда послали снимать для Екатеринбургского телевидения репортаж о гуру, который к тому времени оттуда уже уехал, но остался его ученик, шестнадцатилетний Леха, четыре года назад приехавший сюда из города вместе с семьей, чтобы, как говорит его мать, «спасти душу». Мать пишет стихи про «распятую Россию» и про «нового прокуратора в Кремле» и утверждает, что им с четвероногими «комфортнее», чем с людьми. Это она вывезла всех сюда, чтобы быть рядом с учителем. Но она верила только в бога Кришну, а гуру еще и в НЛО. Они из-за этого ругались, так что даже, когда она вставала на колени для молитвы, он надевал ей на голову ведро и стучал по нему. Гуру учил Леху пять лет. Научил, к примеру, хиромантии. Но «слепить из него человека по образу и подобию своему» не успел, так как ему голос был, который сказал, что он должен все здесь оставить на девять лет.



«Место», режиссер Аркадий Коган

Сказано — сделано. Гуру уехал. А им ехать некуда, квартиру-то свою продали. Но надо сказать, они здесь прижились. Леха оказался крепким хозяином. Он косит, доит корову, собирает клюкву для продажи, рассчитывает запасы на зиму. Он все знает про рыбную ловлю, про тетеревиную охоту, правда, стреляет только в компьютерных играх. Мечтает об Интернете, чтобы общаться с такими же, как он, одинокими пользователями online: «Это для меня очень важно, так как скучно здесь». Правда, не видно, чтобы Леха скучал, — он все время чем-то привычно занят, мы знаем, что он пишет романы и ведет дневник — почему-то на немецком языке, который «усовершенствовал» с помощью школьных учебников.

«Мне уезжать отсюда не хочется вообще, — говорит Леха. — Но ведь женщину надо найти цивилизованную, и вот это моя проблема».

На пресс-конференции Е. Григорьев сказал: «Нельзя назвать этот фильм трагедией или комедией. Для меня самое главное, чтобы этого парня разглядели, чтобы поняли, что он живой». И тут же суперэкстремальное заявление: «Это человек, который дает мне силу жить». Глядя на молодого режиссера, понимаешь: он так гиперплюсует, чтобы своей энергией восполнить пустоту и одиночество, которыми, несмотря ни на что, просто разит от его героя. Ведь никакого общения «в режиме реального времени» у него нет, и вряд ли заветный online поможет.

«Есть Бог — хорошо, если помогает — спасибо, а так-то не сильно верю», — говорит Леха в самом начале фильма. Наставления гуру не прошли для него бесследно.

А вот главного героя фильма «Место» Аркадия Когана — Алешу, умственно отсталого подростка лет четырнадцати, никто не учит. Разве что сестра пытается выводить с ним в прописях палочки. Но он только смеется. Ему все в радость — погладить кролика, а когда тот умрет, выкопать ему могилу в мерзлой земле, сходить к знакомой бабушке за мясорубкой, точно кинуть мяч соседской девочке, получить яблоко от торговца на рынке, просто сидеть у бетонного дырявого забора. Он не знает, что окружающая его жизнь уродливо-страшная. Он не знает даже, что Капустный Яр, место на земном шаре, где он живет, — вот уже более пятидесяти лет полигон для баллистических ракет. Он ничего не знает, он и говорит-то с трудом, больше мычит. Но у него все время блаженная улыбка на лице и, кажется, не болезненно-идиотическая, а просто от переполненности радостью жить.

Неужели, чтобы испытывать «радость жизни», надо либо побывать в Чечне, либо быть умственно поврежденным? Или все-таки дело в другом?

Герой фильма со своим отцом на крыльце их полуобвалившегося дома. Отец, видимо, с глубокого похмелья, решает все-таки немножко поучить своего сына. «Скажи, что там на небе?» Сын улыбается и мычит. «Солнце есть?» — «Есть». — «Так и надо говорить. А луна есть?» — «Есть луна». — «А что еще?» — «Наверху Бог», — с той же простодушной улыбкой отвечает Алеша. Отец от неожиданности замирает. Откуда сын может знать такое, о чем он и сам-то забыл!

Трудно поверить, что это документальное кино, а не игровое. Кажется, что такой ответ не может не быть срежиссирован автором. Неужели можно почти случайно — даже самой скрытой камерой — подловить такой момент в жизни? Но еще более трудно представить, что умственно отсталый подросток, вообще с трудом говорящий, способен не в реальности, а по заданию разыграть подобную сцену.

На фестивале много говорилось о разделении на *реальное* и *документальное* кино. Хотя кому-то это кажется терминологически сомнительным. К примеру, Юрий Шиллер сказал: «Я впервые услышал, что есть какое-то «реальное кино». Мне кажется, что есть правда, а есть ложь — извечные истины. А мы на простые вещи начинаем что-то наматывать».

Конечно, документалисты во многом используют художественные приемы и эффекты игрового кино. И, конечно, невозможно снять фильм, даже весь построенный на документах, в котором не было бы никаких режиссерских манипуляций, определенным образом нацеливающих зрительское восприятие. Но ведь реальность, которая проступает с экрана, всегда несоизмеримо значительнее, чем самая яркая концепция. Так что разговор — о мере авторского вмешательства, которая определяет и вектор интерпретации.

При этом ведь реальное — необязательно нечто типологическое, обобщенно узнаваемое. Реальное может быть и штучным. Как может быть единственным в своем роде мироощущение героя фильма «Радость жизни». Но если это действительно есть в реальности, пусть даже в единичном, не тиражируемом варианте, то оно может отразиться и на экране — и *реально*, и *документально* одновременно. А фильм-свидетельство всегда предстает как запечатленная реальность.

Призы XII Открытого фестиваля неигрового кино

Екатеринбург-2001

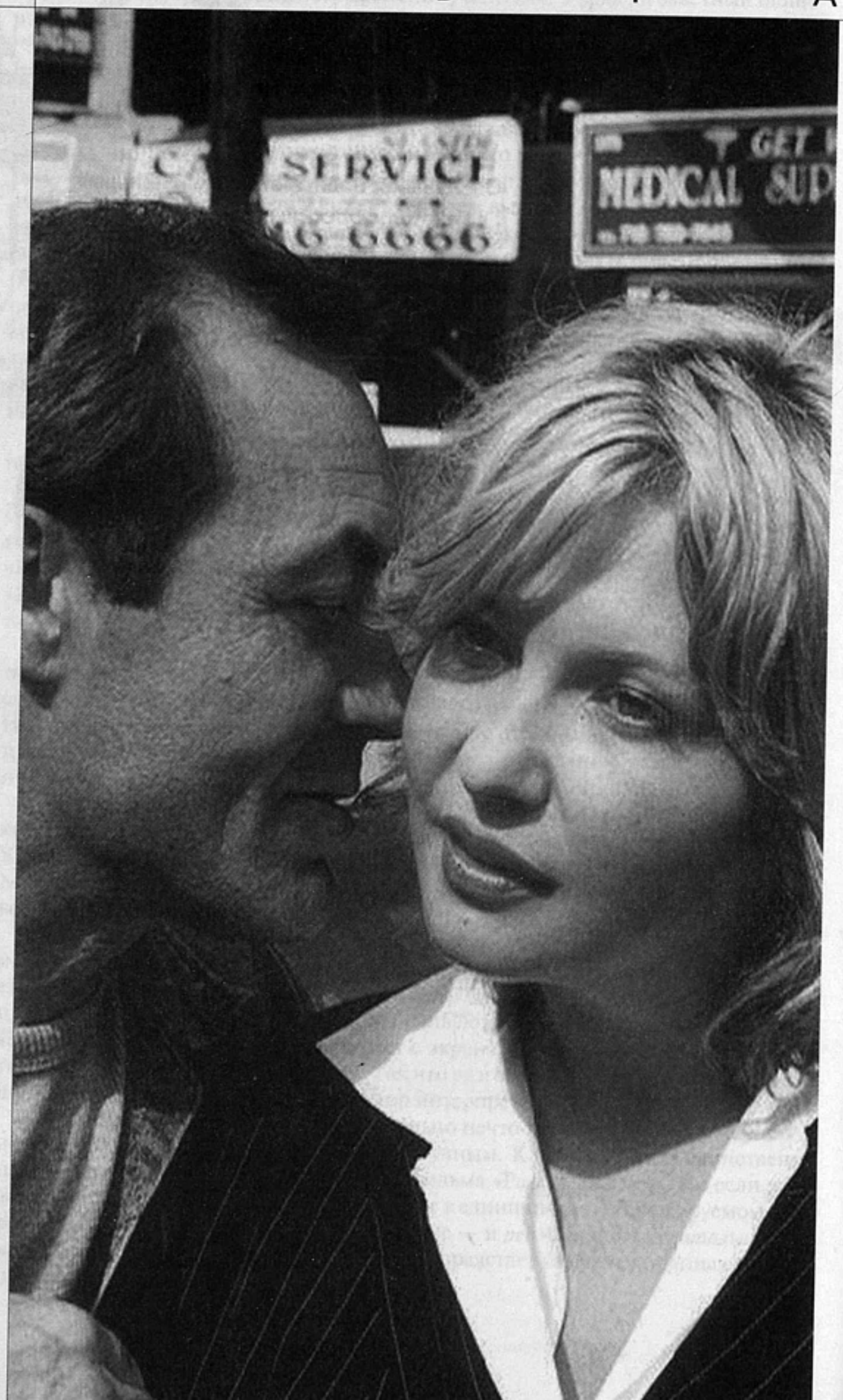
Главный приз
«Северный ветер (Семейные хроники—2)»,
режиссер
Владимир Ярмошенко

Приз «За лучший полнометражный фильм»
«Черноморский десант»,
режиссер
Игорь Алимпиев

Приз «За лучший короткометражный фильм»
«На караул!..»,
режиссер
Аркадий Морозов

Приз «За операторское мастерство»
«Остров»,
оператор
Геннадий Морозов
(режиссер Алексей Вахрушев)

Приз «За лучший дебют»
«Леха online»,
режиссер
Евгений Григорьев



«ПМЖ»,
режиссер Г.Гаврилов

ИННА ТКАЧЕНКО

Ёклмн по поводу ПМЖ

Показ «ПМЖ» по ОРТ прошел без успеха и без скандала. То есть не позвонили знакомые журналисты, чтобы спросить телефон кого-нибудь из актеров. Начальники с других каналов не сообщали начальникам ОРТ, что будто им тоже предлагали, но они рады, что отказались. Зрители в Интернете не потребовали разобраться с теми, кто это поставил в эфир. Рейтинг у «ПМЖ» был нормальный, доля — в порядке. Но русские премьеры так проходить не должны. С таким результатом может пройти старый французский фильм с Депардье: всем приятно, и никто на себя не примерит. Фильм русского режиссера Георгия Гаврилова, сделанный в Америке про наших эмигрантов, был воспринят аудиторией как совершенно странное произведение, чужое. И не потому, что про эмигрантов, хотя многие, не без оснований, считают именно так, а потому, как мне кажется, что для современного российского телевидения «ПМЖ» — это продукт слишком неожиданный.

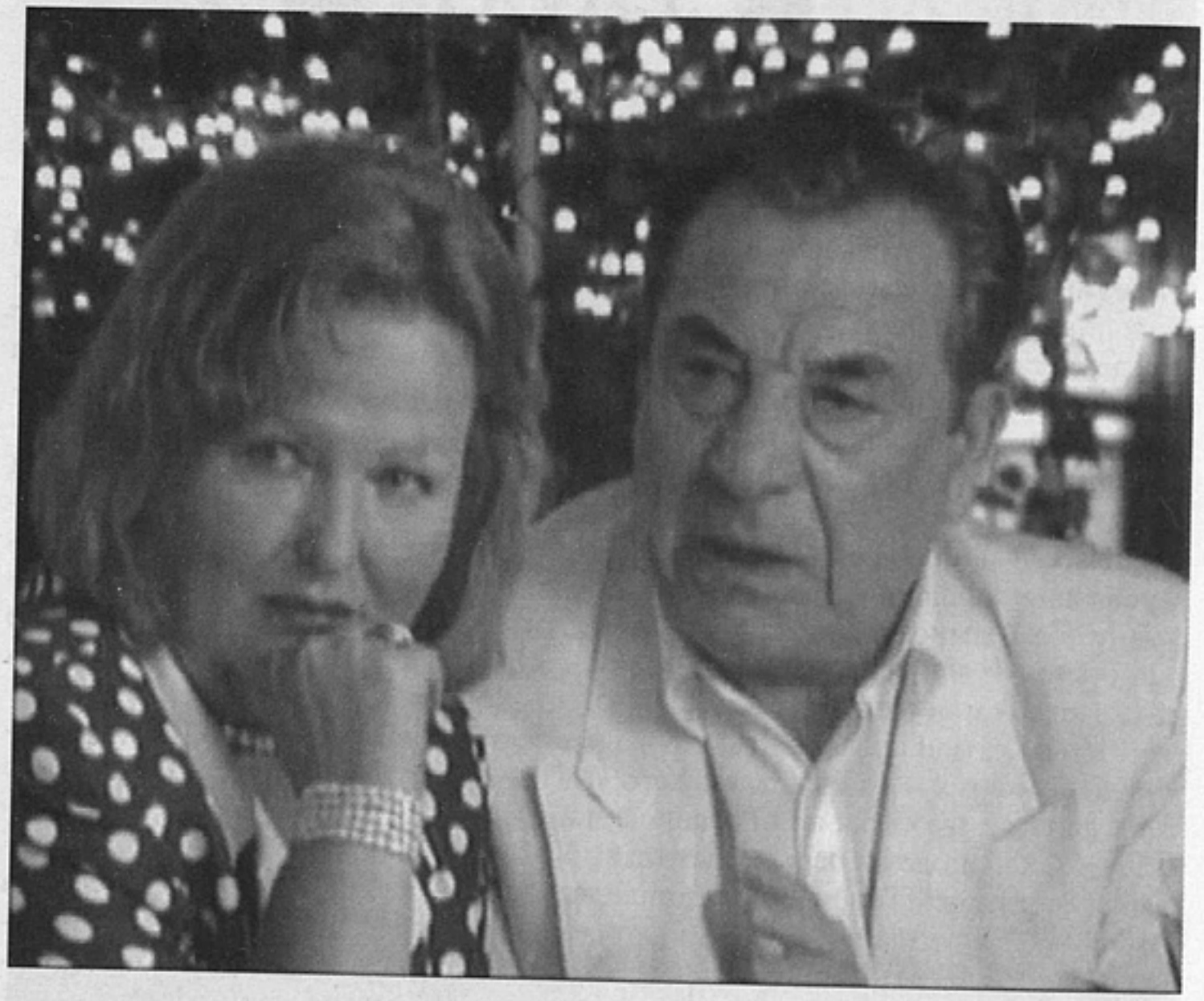
Можно было представить, что в фильме о русской эмиграции найдется достаточно общих мест с Гайдаем в его «На Дерибасовской хорошая погода...», с Кеосаяном и его «Короной Российской империи», с песнями про поручика Голицына, кабриолет и перелетных птиц. В «ПМЖ» никакой ожидаемой «клюквы» не оказалось. Гаврилов представил нам реальное лицо русского человека в Америке — и это лицо оказалось, ко всеобщему удивлению, вполне нормальным. А там, где есть норма, нарушается сам собой сложившийся принцип построения современного российского сериала — герои должны быть растеряны перед обстоятельствами, как и публика. Из такого рода узнавания возникает доверие, затем — сопереживание, а как следствие — искомый успех, увенчанный рейтингом. Если пойти по этому пути в оценке явления под названием «ПМЖ», то стоит отметить такое опасное для телевизионного продукта качество, как свобода от сложившейся за несколько лет идеологии нашего сериального производства. Конечно, никто никому ни на каких политзанятиях не рассказывает, каким должен быть положительный герой современного телефильма. Идеологией я называю стихийно сложившуюся систему абстрактных ценностей разрозненного до предела общества. Например. Деньги в основном сосредоточены в криминальных руках, и это обстоятельство бесит неимущее большинство. Госструктуры коррумпированы, поэтому народ не может быть законопослушным. При этом безденежье и отсутствие социальных гарантий — главные темы жизни каждого человека. Обсуждение этих тем впрямую — зада-

---

«ПМЖ»

Авторы сценария Г.Гаврилов, С.Либин, А.Панин при участии А.Левиной. Режиссер Г.Гаврилов. Оператор С.Козлов. Художник А.Панин. Композиторы А.Солоденко, В.Даниэль. В ролях: Е.Соловей, Б.Сичкин, М.Гайзидорская, Я.Левина, С.Коненков, А.Денисов, В.Персик и другие. Bizz Production, Anyway Production, Money Garden. США. 2001

ча новостей. Разворот проблемы на уровне в меру развлекательной метафоры — функция телесериала, ведь смысл заключается в том, чтобы на время расслабить скукоженных бытом, развлечь озабоченных проблемами, предложить некоторое утешение. Нужны адекватные конструкции. А для нас спасением всегда оказывался гротеск. Не отсюда ли феноменальный успех «Убойной силы» и «Улиц разбитых фонарей»? Мы знаем, что милиция не спасет, но давайте посмотрим, как им живется. Вот появляется мент с человеческим лицом. А о том, что это шарж, зритель уже не думает. Он просто начинает испытывать симпатию к несимпатичным государственным органам. Незапланированная идеология заработала. Другая история — мелодрамы. Истории про красивых русских женщин, самых красивых в мире, — утешительная пилюля для общества, которое будто бы совсем ослепло или просто разучилось глядеть по сторонам. Но есть красивые актрисы, есть нормальное человеческое желание видеть их на экране. Что делает телевидение? Предлагает посмотреть на красивых как на не-



Е.Соловей и Б.Сичкин в фильме «ПМЖ»

везучих. Вот и «Остановка по требованию» на ОРТ, вот «Воровка» на РТР. Снова осуществление несформулированной идеологической установки: пусть каждый поймет, что красота никого ни от чего не спасает.

Конечно же, у приведенных здесь критических построений есть ахиллесова пята под названием «А чего бы вы хотели?». Сериал как всемирное телевизионное явление — ложь, утешительство, низкий жанр и т.д. Конечно. К тому же отсутствие ориентиров давно уже губит наше кино. Нашлось бы что сказать, появились бы и умные люди, потому что думают все, переживают многие, стараются целые коллективы.

«ПМЖ» можно рассматривать как новый тип телепроекта. Причины такие: это делалось без ставшей понятной нам (мы сдались добровольно!) конъюнктуры, на это не тратились большие деньги, это снимали известные кинематографисты, это не подавалось как большое событие.

Итак, конъюнктура. Когда «ПМЖ» показали в Америке, русскоязычная пресса была недовольна. Зрители, судя по отзывам после премьеры, не захотели в персонажах себя узнавать. Все как-то обыденно, как-то без широты, как-то без легенд Брайтон-Бич. Гаврилов фильм снимал там. Не знал, чем дышат вокруг? Не может этого быть. Ладно, поедем в Москву. Каковы могли быть ожи-

дания? Русские, живущие от получки до следующей, сядут переживать за уехавших в США? Вот сейчас! В лучшем случае наш человек поинтересуется, всё ли так плохо, как он хотел. Не всё, фильм про другое. Может быть, создатели имели в виду заявить о себе в профессиональной среде? Скорее всего да, именно это. Но российские коллеги встретили «ПМЖ» гробовым молчанием. Иногда для хорошего фильма это сродни одобрению. Но для незавершенного проекта — почти смерть.

Деньги в фильме не светятся вообще — ни павильонов, ни перекрытых улиц, ни разбитых машин. Кроме того, это не кинопленка, это «цифра». А мастерство актеров и режиссера держит зрителя два часа. Стоит признать, мы не готовы к тому, что малыми средствами получается интересный фильм. Не готовы к тому, что этих средств бывает достаточно, если кто-то способен дать себе отчет в том, что их больше, чем есть, не будет, а кино снимать хочется. Не готовы к тому, что наши там не умирают от несложившихся отношений с Голливудом.

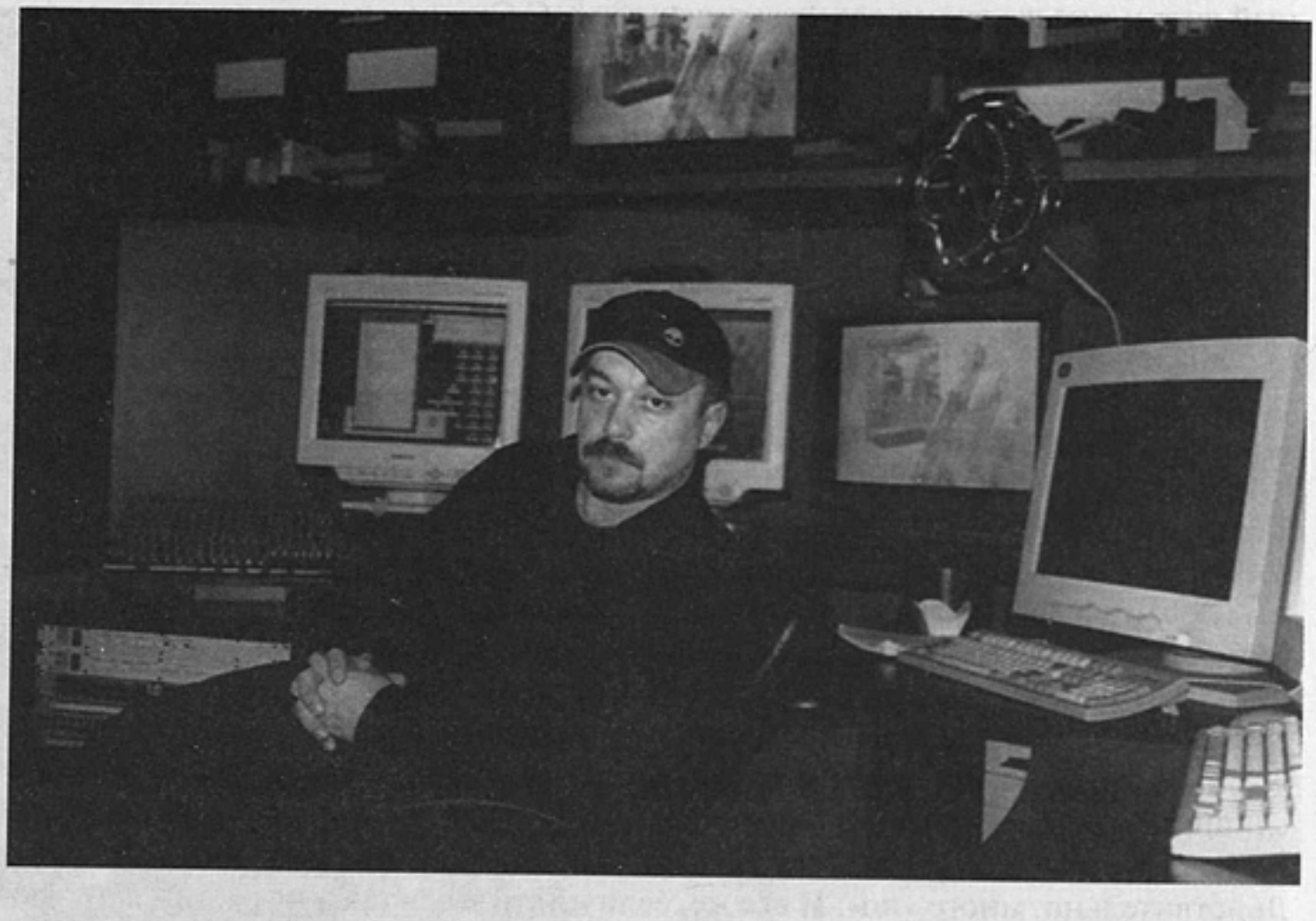
В фильме снимались Борис Сичкин и Елена Соловей. Тонкий, трогательный дуэт и в то же время два уверенных соло. С Сичкиным точно никто не связывал особых надежд. Он навсегда оказался связан с Бубой Касторским. И теперь, когда Сичкин ушел из жизни, все вспоминают именно Каçторского. Но в «ПМЖ» Сичкин играет нечто совершенно другое — комически трогательного старика, влюбленного в милую женщину, он произносит дивной искренности монолог и плачет, как умеет плакать только настоящий драматический актер. Еще интереснее с Соловей — снова работа вопреки ожиданиям. Добрая некрасивая тетка, бабушка. Беспокоится о своей внучке, думает о судьбе дочки, гуляет с пожилым ухажером. Она не похожа на «рабу любви», она другая, она отличная и совсем не жалкая. Ее мастерство — это не декадентская поза, не имидж, это именно актерское мастерство.

Получился фильм про жизнь — русскую жизнь в Америке. Трудно сказать, как же это удалось сделать. Потому что трудно поставить себя на место тех, кто живет на Брайтоне. Мы все-таки дома. Нам все привычно, нам все знакомо, мы не комплексуем. Так, может быть, дело в том, что они там тоже дома? И поэтому знают, как и что делать? Получается, так. Не рассчитали они только одного: нам почему-то их искренность и мастерство пришлись не ко двору. Российское телевидение пока не решилось подхватить «американский» проект. Очень сложно контролировать съемки из Москвы. Эмигрантские истории слишком далеки от народа, а сериалы смотрит народ. Гавриловский почерк — не печатные буквы нашего сериала, это каракули авторского кинематографа. Действительно, много «но». И все же, если никто здесь так и не решится профинансировать продолжение, — все мы не двинемся с места, останемся при нашей пустой болтовне про качество и количество. Экран будет вовсю имитировать жизнь. Жизнь научится подражать экранной туфте. И нам всегда найдется о чем позлословить. Здорово. Не зря работаем.

ГЕОРГИЙ ГАВРИЛОВ:

«Не нужно открывать Америку»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ИННА ТКАЧЕНКО



Г.Гаврилов

Инна Ткаченко. Для начала скажи, пожалуйста, с чего началось «ПМЖ»?
Георгий Гаврилов. С фильма «Однажды в Америке» Серджо Леоне, который я очень люблю. И с «Крестного отца» Копполы. Вообще, с картин о жизни эмиграции, в том числе — Брайана Де Пальмы, Скорсезе.
И.Ткаченко. Ни больше ни меньше?
Г.Гаврилов. Да, и, раздумывая над ними, я пришел к выводу, что истории наших русских американцев ничуть не менее интересны. Однако ты не вспомнишь ни одного крупного фильма о русских в Америке. Их истории по-прежнему малоизвестны. Не только американцам — вообще зрителю, в том числе российскому. Вот и появилось желание рассказать о жизни наших бывших соотечественников в эмиграции, с которой я знаком, поскольку последние пять лет живу в США.
И.Ткаченко. Так ты хотел рассказать о русской эмиграции нашим или остальному миру?
Г.Гаврилов. Вообще-то, идея была сделать американскую картину на английском. Мне казалось, что таким образом и зрители в России гораздо быстрее увидят ее. Разумеется, в пиратском варианте. Со временем мы так увлеклись темой, что решили не ждать американских денег и снимать на свои. Как всегда в таких случаях, процесс затянулся. В итоге вместо скромного десятиминутного пилота получился двухчасовой фильм.
И.Ткаченко. Премьера которого благополучно прошла на ОРТ.
Г.Гаврилов. И с очень хорошим рейтингом, насколько мне известно. Хотя не

без купюр и сокращений. Отчасти успокаивает объяснение, которое я получил от руководства канала: «ОРТ должны без стыда смотреть зрители всех возрастов». Так что ни эротики, ни крепкого русского мата, без которого эмигранты не общаются, в эфире не было. Пришлось вырезать. А жаль.

И.Ткаченко. Значит, пришлось тебе столкнуться с российской цензурой?

Г.Гаврилов. Не совсем с цензурой. Скорее, с внутренней политикой. Такая проблема есть и в Америке. Но ее решают, предваряя показ титрами, информирующими зрителя о том, какой фильм он увидит.

И.Ткаченко. Чем так интересна тебе жизнь эмигрантов, что ты вдруг отвлекся от шоу-бизнеса и решил снимать кино о наших?

Г.Гаврилов. Видишь ли, в силу определенных бытовых особенностей — замкнутости и скрытности, воспитанных советской жизнью, привычки «не выносить сор из избы» — обитание *наших* закодировано и скрыто в рамках community. Разобраться во всех нюансах и деталях существования русскоязычных эмигрантов способны лишь мы сами. Потому и рассказывать об этом миру нужно нам самим.

Лично я считаю, что чем сильнее и обаятельнее будут представлены *наши* на мировом экране, тем больше будут нас уважать в мире.

И.Ткаченко. Неужели не было никакого реального события, которое, помимо кинематографических впечатлений, привело тебя к «ПМЖ»? Ну что-то должно было произойти?

Г.Гаврилов. Нет. Просто появилось немало российских сериалов про ментов, спецназ, прокуратуру. (Впечатление, будто их выпустило «определенное ведомство».) Вот мы и решили сделать один про эмигрантов. Все-таки только в США их проживает три с половиной миллиона человек. Собралась хорошая команда профессионалов, с которыми немало проектов снято. И мы решили поработать в удовольствие.

И.Ткаченко. Так просто?

Г.Гаврилов. Совсем наоборот. Сразу же возникли трудности со сценарием. Мы обнаружили, что из того, что когда-либо писалось на тему эмиграции авторами, живущими в США, для современного сериала ничего не подходит. Писать объемное произведение с нуля нет ни времени, ни возможностей. Наконец нам попалась милая книжица писательницы Анны Левиной «Приходите свататься». Почти автобиографическое произведение о сорокалетней героине, которая ходит на свидания по объявлениям в надежде выйти замуж. С живыми характерами. Без политики. С юмором. Мы с помощью автора полностью переработали ее новеллы. Создали целую семью. С персональными историями любви у каждого. Получилось «ПМЖ».

И.Ткаченко. Скажи, а ты сам какое отношение имеешь к community?

Г.Гаврилов. Я далек от всего этого. С детства меня как-то смущали общественные организации, их деятели и вообще все общественное. Хотя в связи с работой над «ПМЖ» мне пришлось познакомиться с многими представителями этого элитарного «сусаэти» здесь, в Нью-Йорке. Дело в том, что «ПМЖ», точнее, возможность создания такого фильма, многим продвинутым представителям эмиграции напомнила известные слова о кино как о важнейшем из искусств. И уж точно, о самом массовом. Со мной проводили «беседы». Пробовали направлять, взамен обещали помощь в финансировании и продвижении проекта. Я не изменил ничего. Местные русскоязычные газеты запестрели ругательными статьями про неправильное кино «ПМЖ». Всякие известные на Брайтоне личности с пеной у рта ратовали за чистоту идеи, за светлый образ русскоязычного эмигранта, искаженный в фильме. Все это очень напоминало «массовые письма трудящихся». Как правило, такие тексты начинались словами «Лично я это кино не смотрел(а), но считаю...»

Когда кассеты с фильмом появились в русских магазинах, все те же деятели начали забрасывать меня вопросами, когда же будет продолжение. Им уже кажется, что все решено. И все готовы помогать в съемках, участвовать в массовках и всячески блистать на экране.

И.Ткаченко. То есть ты сам по себе: работаешь с community, но не дружишь.

Г.Гаврилов. Это как в том анекдоте про помидоры: «Кушать люблю, а так нет...»

И.Ткаченко. А как, по-твоему, в России воспринимают эмигрантов?

Г.Гаврилов. Главное, чему, действительно, научили российского человека — стойкой нелюбви к Брайтон Бич. Даже, я бы сказал, презрению и ненависти к эмигрантам. Я далек от идеализации эмигрантской жизни, скорее, наоборот. Но подобный подход мне безусловно отвратителен. Среднестатистический россиянин, как ему представляется, получше самих обитателей Брайтона знает, что там и почем. Информация об эмигрантах, появляющаяся в российских СМИ, всегда негативна. Подобным образом мыслят и многие мои коллеги кинематографисты, никогда в Америке не бывавшие. Я был точно таким же. Хорошо помню свое собственное первое знакомство с Брайтоном. После полугода жизни в Штатах. И началось оно с посещения главной достопримечательности русского Нью-Йорка — ресторана «Националь». Это был шок. Машина времени будто бы перенесла меня в Одессу начала 70-х, где я лет в пятнадцать был проездом два дня. Там, как и любой турист, сошедший с еще не утонувшего «Адмирала Нахимова», я посетил Театр оперы и балета. С отваливающейся лепниной, варварски покрытый золотой краской. С кислым пивом «Жигулевское» в буфете.

И.Ткаченко. В пятнадцать лет, значит, уже было пиво...

Г.Гаврилов. Ладно, у всех в пятнадцать лет было пиво. Так вот, особенно хороша была крупная балерина, которая то и дело падала на пол, поднимая клубы пыли. И все равно это было сильное зрелище. Первое знакомство с Брайтоном вернуло мне то «Лебединое озеро» из Одессы. Я разглядел среди движущихся на танцевальном пятачке «Националя» декольтированных и правильно «обарманенных» людей, тонущих в блеске золотых канделябров и бриллиантовых подвесок. Но *главное* было в другом. Главное — их сбывшаяся мечта. Все они очень хотели «поймать птицу счастья завтрашнего дня». К этому они стремились как умели. И всё. Кто имеет право их презирать? За что же их ругать?

И.Ткаченко. Но если сбывшаяся мечта — блеск золотых канделябров и бриллиантовых подвесок — пошлость, то почему ее нельзя хотя бы осуждать?

Г.Гаврилов. По-моему, бросать жирные комья грязи в своих, открещиваться от них, пытаться найти изъяны лишь потому, что они живут в другой стране, опаснее, чем пошлость. И это касается всех нас, русских, по обе стороны океана в одинаковой степени.

И.Ткаченко. И что же делать?

Г.Гаврилов. С таким вопросом начинается политика, а я ее терпеть не могу. Так уж нас воспитали, что не способны мы радоваться успехам соседа. Правда же в том, что все изменилось. Брайтон Бич сегодня — один из наиболее бурно растущих районов Нью-Йорка. Жить здесь становится престижно. Много навороченных ночных клубов. Кафе, куда приезжает стильная публика из Манхэттена. Миллионные особняки вдоль океана. Потрясающие бесплатные дома престарелых для наших эмигрантов. Русские магазины, где можно найти все. Но есть и другая русская Америка, которая на Брайтоне не живет. Есть русский Уолл-стрит. Русский Манхэттен. Нельзя все мазать одной краской. Да, пошлость нужно осуждать. Но надо помнить, что эмигранты здесь, в Штатах, строили идеальный, как им казалось, мир. У кого-то он получился. У кого-то нет.

И.Ткаченко. На ОРТ показали еще один твой фильм — об 11 сентября.

Г.Гаврилов. Это фильм об американской трагедии глазами русских эмигрантов. Почти отсутствует английская речь. Это интимный рассказ о наших соотечественниках, погибших в башнях ВТЦ. Всего их около восьмидесяти. Я обсуждал эти события с моими московскими приятелями. Мне было странно слышать такие слова, как: «Ну вот, получили ваши американцы — сами виноваты». А ведь речь идет о гибели тысяч людей! Откуда эта ненависть? Как можно так близоруко видеть сегодняшний мир? Разделяя его на «наших» и «ваших»? Для меня все жертвы этого кошмара, независимо от их национальности, *наши*.

И.Ткаченко. Возможно, многих задевает прохладное отношение в США к взрывам домов в Москве.

Г.Гаврилов. Это ложь. И кому-то, похоже, она очень нужна. Я в те дни был там, наблюдал реакцию простых американцев. Она была более чем искренней. Американцы были в шоке.

И.Ткаченко. Скажи, можно ли стать другим человеком, если ты просто переехал на ПМЖ в другую страну?

Г.Гаврилов. Как ни странно, думаю, что да. Более того, мы обязательно меняемся в новой среде. Мы меняемся, даже переодевшись в новый костюм. Пересев в новую машину. Изменив прическу. И уж, разумеется, изменив язык и страну проживания. Вспомним, например, Тарковского до и после его вынужденного отъезда. Или его партнера по «Рублеву» Андрея Кончаловского. Невозможно не заметить разительного отличия. Это разные художники. А что, если бы не пришлось уехать Набокову — написал бы он «Лолиту»? Каким бы был Солженицын? Нет-нет, ничто не проходит бесследно. И Гоголь писал «Мертвые души» в Риме неспроста. Уверен, в Бердичеве он бы их написал иначе. Оторванность от привычной среды и языка, несомненно, глубоко меняет любого человека. А художника тем более.

И.Ткаченко. А ты за годы в Америке изменил свой стиль, нашел новый?

Г.Гаврилов. Мне трудно ответить на этот вопрос, поскольку я не киновед и не кинокритик. Знаю, что того багажа профессиональных знаний, с которым я приехал сюда, мне хватило на первый год. Далее пришлось учиться заново. Этот процесс продолжается и поныне. Старые кассеты, привезенные с собой, давно не работают. Нужен агент, твой представитель. Их называют здесь «рэп». То есть *репрезентатив*, рекламирующий тебя как режиссера. Иногда это крупные агентства, как, например, William Morris, представляющее также актеров, сценаристов, операторов. Часто там просто сводят вместе своих клиентов, чтобы создать общий кинопроект. И получить свои 10—15 процентов со всех. Годовой доход такого агентства исчисляется многими десятками миллионов долларов. Например, лишь сценарист Том Клэнси, автор «Охоты за Красным Октябрем», за один год заработал около семидесяти миллионов.

И.Ткаченко. У нас сейчас тоже есть агентства...

Г.Гаврилов. В России все иначе. Режиссер, сделавший хоть один успешный фильм, зачастую первый же, дебютный, уже пребывает в некоей защитной ауре. Он увенчан призами национальных фестивалей, о наличии которых в США никто не слыхивал. Как я завидую теперь моим коллегам. Здесь подобная идиллия невозможна.

И.Ткаченко. Да какая идиллия! У нас многие с призами и без дела!

Г.Гаврилов. А я говорю, что только мощный финансовый успех твоего фильма приносит тебе уверенность в завтрашнем дне и определенную — незначительную — независимость. Бывают парадоксы — «Проект ведьмы из Блэр» снят за 30 тысяч. Студентами киношколы. Неожиданно гигант «Мирамакс» взял этот полулюбительский фильм в прокат и заработал 200 миллионов. Подобные исключения лишь подтверждают правило. Но еще надо снять такой фильм. Найти того, кто поверит в тебя и твое кино так сильно, что решит достать деньги из кармана. Это может быть частный продюсер или независимая студия. Таких много в Нью-Йорке. Здесь пробуют делать «честное кино» — не такое, как в Голливуде, но у него есть свои зрители, свои кинотеатры, свои режиссеры-лидеры, многие из которых снимают нечасто, живут бедно, зато делают кино, которое им нравится.

И.Ткаченко. В России теперь точно так же. А без работы сидели совершенно все. Но русские кинематографисты все равно любят жалеть своих уехавших коллег.

Г.Гаврилов. Интересно. Правда, я этого не заметил. По-моему, русские кинематографисты любят жалеть только себя. И находить виноватых в собственных бедах. На самом деле многие российские кинематографисты не имеют ни малейшего представления о жизни коллег в Штатах. Здесь нужно начинать с нуля, доказывать свои возможности заново. Конкурировать приходится с такими же профессионалами, как и ты, но только рожденными здесь, с детства погруженными в эту культуру. И это *очень тяжело*. Поэтому немногие из приехавших в США режиссеров добиваются успеха. Чуть проще операторам, художникам. Еще чаще можно наблюдать успех европейских актеров. Особенно англичан. Не стоит никого жалеть: успех или провал — это судьба. Но не верь тем, кто говорит, что равные возможности существуют. За одной успешной судьбой иностранца в Голливуде — сотни сломленных, изуродованных.

И.Ткаченко. А как ты думаешь, Денисов — это пример жизненной катастрофы или нет?

Г.Гаврилов. История прекрасного актера Александра Денисова — особый случай. Он уехал из России одиннадцать лет назад. После пятидесяти ролей в кино. На пике популярности. Была неизлечимо больна его дочь. Спасти ее могли только американские врачи. Саша поставил крест на своей судьбе ради нее. Он был водителем «скорой помощи», грузчиком, брался за любую работу, чтобы вернуть деньги, потраченные на лечение. Девочка спасена. Заканчивает престижный колледж. По-моему, это подвиг, а не катастрофа.

И.Ткаченко. А Сичкин и Соловей?

Г.Гаврилов. Елена Соловей приехала в Штаты около десяти лет назад с любимым мужем Юрием, замечательным художником, работавшим с Германом. После большого перерыва в кино (она воспитала прекрасных детей) великолепно играет у нас бабушку — возрастную роль. Кстати, безропотно соглашается на старческий грим. Что для актрисы ее уровня — пример высокого профессионализма.

Когда в «Нью-Йорк Таймс» (случай небывалый) появилась статья о «ПМЖ» с портретом Бориса Сичкина на первой странице, он отреагировал, как всегда, с юмором: «Мне нужно было выступать с концертами на фронте, сниматься тридцать лет в советском кино, пройти Голливуд, чтобы наконец, сыграв в эпизоде в небольшом русском пилоте, стать знаменитым и попасть в «Таймс».

И.Ткаченко. Я хотела спросить, как они работали с тобой?

Г.Гаврилов. Прекрасно. Хотя при нашем миниатюрном бюджете им порой даже переодеться было негде и грим накладывали, расположившись на ближайшей лавочке. Нашим новоиспеченным российским звездам поучиться бы у таких мастеров.

И.Ткаченко. Как ты прорывался к своему кино в Америке?

Г.Гаврилов. Здесь нужно сказать, наверное, кто я теперь такой. Я совладелец кинокомпании, продюсер и режиссер. Мы сделали более пятидесяти видеоклипов для звезд MTV. Таких как *DMX, Wu-Tang Clan, Eric Sermon, Jey-Z, Riff Riders, Eve, Mariah Carey, Puff Daddy*. Наши ролики и сейчас в эфире в первых десятках. Сняли три игровых кинофильма, несколько документальных. Каждая работа — это новый опыт. Новый материал требует поиска стиля. Скажем, современный документальный фильм планируется исключительно для телепроката. А значит, использование кинопленки вовсе не принципиально. Видео- и цифровая камера при определенных условиях дают прекрасную кинокартинку и обеспечивают значительно большую свободу и мобильность. Нужно лишь правильно, при помощи особых электронных фильтров, обработать материал. Язык видеоклипа — это сплошные спецэффекты, парад спецэффектов. И при съемке, и в монтаже. И при перегоне с пленки на видео. Здесь масса трюков и хитростей, которым нигде не учат. Их необходимо изучать самому, изобретать на съемке, часто буквально «выдавливать» из группы. В России мы привыкли снимать со своей командой, состоящей из единомышленников. Здесь это почти невозможно.

И.Ткаченко. А хотелось бы?

Г.Гаврилов. Разумеется. Начиная работу над новым проектом, я часто думаю, кто бы из наших смог принять участие? Мы немало сняли с оператором Сергеем Козловым, в том числе и «ПМЖ». Часто прилетает из Москвы и работает с нами Максим Осадчий. Снимали Лайму Вайкуле, художника Пашу Каплевича. Мои постоянные партнеры местные жители: Леша Панин, художник-постановщик, Светлана Залуцкая, художник по костюмам. Разумеется, со своими работать привычнее. Хотя и не всегда выходит.

И.Ткаченко. И как тогда?

Г.Гаврилов. Мы встречались с кинооператором часто в день съемки, потому что на выборе натуры его не было. Менеджер заранее выслал ему фото объекта по e-mail. Быстро находили общие точки, планировали работу — сняли, разбежались. Завтра он в Париже снимает с другим режиссером. Разумеется, нужно хорошо знать профессиональный сленг. Помню, оператор как-то в суматохе съемки, обращаясь к своему ассистенту-латиноамериканцу на английском, по-

просил его принести «негра» (так в России называют шторку для прожектора). Он так и сказал: «Гив ми зет факин ниггер». Вся группа, половина которой состояла из черных, так и обомлела. И возникла пауза, как в «Ревизоре».

На съемках здесь ценят время. Некогда думать о таких «мелочах», как стиль. Об этом не говорят на площадке. Все решается заранее, на этапе подготовки, как-то автоматически, само собой. Фильм складывается из умения режиссера убедить сценариста, художника или монтажера в собственном ви́дении и их готовности помочь воссоздать это режиссерское ви́дение. Необходимо заставить группу, состоящую из отдельных людей, каждый из которых тоже имеет свою точку зрения, делать одно общее дело. Все это азбука кинопроизводства. Зачастую решающей становится способность держать удар, готовность работать по 15—18 часов в сутки и не упасть. Мы, русские, так работать умеем. За это нас ценят. И за это нас ненавидят.

И.Ткаченко. А как ты решил уехать в Америку?

Г.Гаврилов. Только с годами осознаешь, что самые трудные решения мы принимаем в одиночестве. В такие минуты, как правило, куда-то исчезают все друзья. Потом они вновь появляются, когда все хорошо кончается. И нельзя их винить. Наверное, это правильно. Хотя для чего тогда нам друзья? И друзья ли они?

У меня, в отличие от других, не было сложного перелома. Я никогда не уезжал насовсем. Просто меня позвали на проект. В российском кино царил глухой застой. И я поехал работать. Потому, строго говоря, эмигрантом я себя не считаю. Слава Богу, сегодня появилась реальная свобода перемещения по миру.

И.Ткаченко. Но ты же все равно хочешь, чтобы твои фильмы знали в России. Поэтому ты и взялся, наверное, за «ПМЖ».

Г.Гаврилов. Ну да, конечно. Но ведь для меня и для многих моих коллег единственный способ вернуться к зрителям — телевидение. Честь и хвала телевизионным начальникам, привлекающим к сотрудничеству ярких кинематографистов. Наконец-то новые писательские имена появились на телевидении. Акунин, например. Литература возвращается в телевизор. Это хорошо. Потому что бесконечен этот поток одноликих, сделанных «под копирку» плохих сериалов. И дело вовсе не в отсутствии бюджетов. Деньги как раз тратятся немалые. Дело в том, что, похоже, люди, которые начинали «сериальное движение», уже давно «высказались». Они, возможно, неплохие телевизионные менеджеры, но у них явно наступил идейно-творческий кризис. И ни на что большее, вероятно, они не способны. Мало профессионалов, имеющих настоящее образование и реальный опыт кинопроизводства. И, если хотите, продюсерский талант и чутье.

И.Ткаченко. Ты понимаешь, что говоришь?

Г.Гаврилов. Понимаю, а что, я уже кого-то обидел?

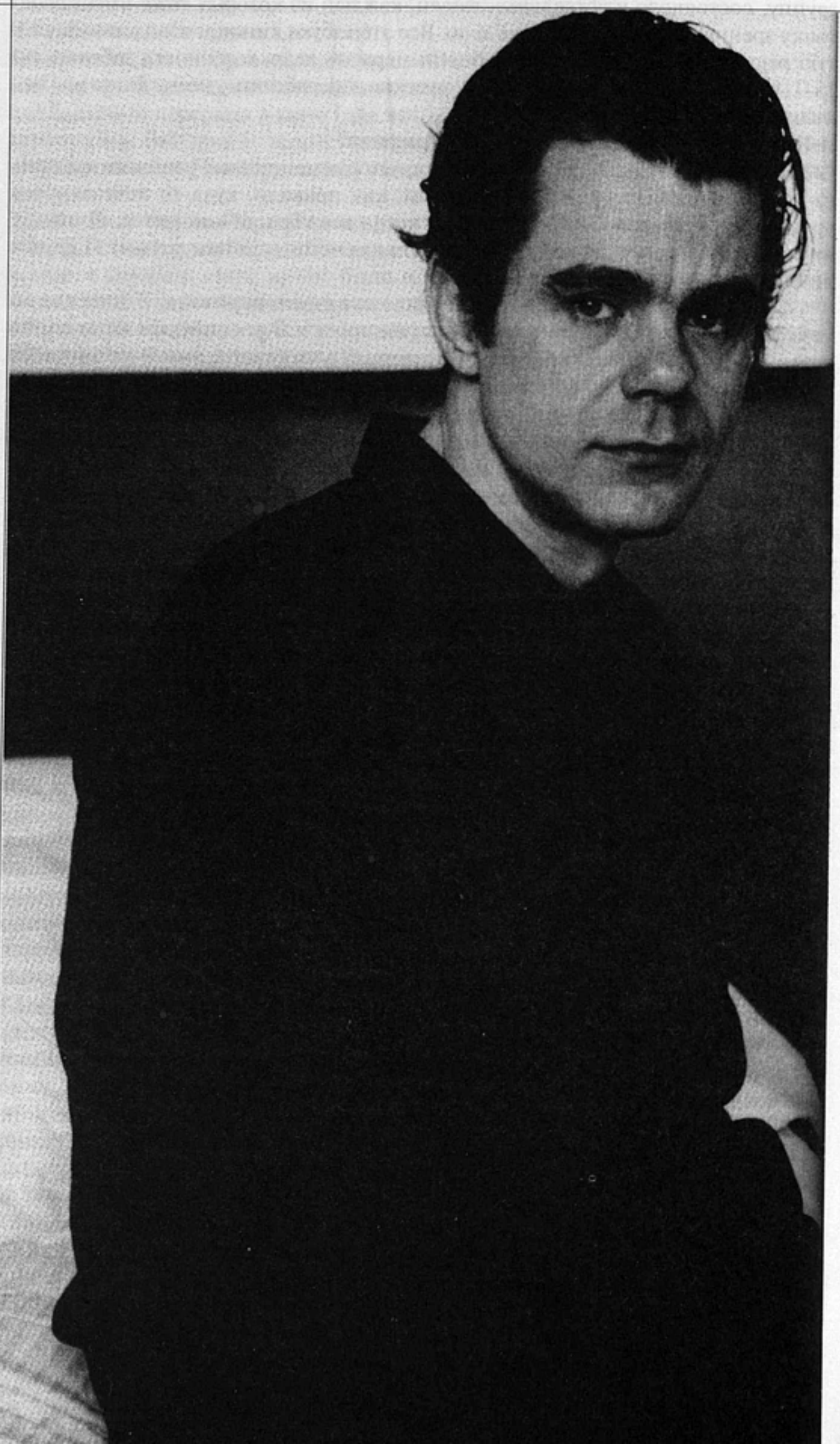
И.Ткаченко. Уже да.

Г.Гаврилов. Не могу молчать. Не нужно нам здесь открывать Америку. Нужно просто изучить американский опыт телепроизводства. Как это сделал Берлускони в Италии — пожалуйста, «Спрут». Так поступили в Бразилии. Нужны знания. Нужны новые мозги. Без этого не обойтись.

И.Ткаченко. А что ты думаешь о продолжении «ПМЖ»?

Г.Гаврилов. Я не думаю, я пытаюсь найти партнера. Время уходит. Актеры звонят мне и спрашивают, когда мы снова будем работать. Не знаю.

ОПЫТ



Том Тиквер

ТОМ ТИКВЕР

Кесьлёвский — не догма, а руководство к действию

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СТАС ТЫРКИН

Стас Тыркин. Один из ваших многочисленных сопродюсеров Сидни Поллак считает Кесьлёвского практически Богом, во всяком случае, «величайшим режиссером всех времен». А кто для вас автор «Декалога» и «Трех цветов»?

Том Тиквер. Ну только не Бог! Я в Бога вообще не верю. Поэтому и Кесьлёвского не могу представить себе в этом качестве.

Стас Тыркин. Ну, хорошо, назовем его иконой, на которую многие молятся. К иконам вы как относитесь?

Том Тиквер. К иконам нормально.

Стас Тыркин. Не страшно ли было браться за фильм, зная, что его непременно будут сравнивать с работами мастера?

Том Тиквер. Когда «Мирамакс» прислал мне сценарий Кесьлёвского и Песевича и я увидел его титульный лист, в голове пронеслись сразу две немудреные мысли. «О! Забытый сценарий великого режиссера!» — такой была мысль первая. «Я не хочу с этим связываться!» — такой была мысль вторая. Перспектива стать человеком, которого до конца жизни будут упрекать в том, что он исковеркал завещание великого мастера, нисколько мне не импонировала. Я просто хотел прочесть этот сценарий из всегдашнего своего интереса к работам Кесьлёвского. Но все мои установки отпали сами собой, когда я начал читать. Уже на третьей-четвертой странице у меня возникло странное ощущение: я напрочь забыл, кто написал этот сценарий. Я забыл, где нахожусь и как меня зовут, я полностью был в этом фильме, уже ставил его в своем воображении. Конечно, я всегда читаю сценарии да и книги с точки зрения режиссера, но в данном случае мне даже не пришлось делать над собой усилие, я просто видел, как выглядят та или иная сцена, то или иное лицо, тот или иной кадр или мизансцена. Я ощущал атмосферу, у меня было даже такое чувство, будто слышу закадровую музыку. Я полностью погрузился в этот сценарий, и вовсе не потому, что он содержал детальное описание каждой сцены. Напротив, он был экстремально лаконичен: место съемки, кратко о действии, диалог. «Она заходит в офис, кладет бомбу в мусорное ведро» — никаких пояснений, как это должно выглядеть. Но, может быть, именно поэтому я смог настолько глубоко погрузиться в материал, что к концу чтения чувствовал, что это мой фильм. И даже мой сценарий. Сценарий, который я всю жизнь мечтал, но, конечно, не мог написать. У меня было чувство, что он написан специально для меня и я должен его поставить!

Сейчас я смотрю «Рай» и вижу, что это картина, с которой до сих пор могу полностью себя идентифицировать. Я не потерял того контакта с материалом, что возник у меня в момент первого чтения. Я смотрю фильм и слышу свой голос. «Мой голос» — это даже не я сам, это прежде всего мой метод работы, а его, в свою очередь, определяют мои коллеги, с которыми на протяжении семи лет я работаю в кинокомпании X Filme Creative Pool. Предлагая мне этот проект, люди из «Мирамакса» в полной мере осознавали, что нельзя пригласить режис-

сера, поместить его в незнакомый контекст и добиться от него результатов, которые он выдавал у себя дома. Режиссер вырабатывает свои художественные взгляды вместе с теми, с кем он растет как художник. С оператором Франком Грибе я снял все свои фильмы, с монтажером Матильдой Бонафе работаю с картины «Беги, Лола, беги». Если эти люди не участвуют в проекте, Том Тиквер не участвует тоже. Для того чтобы я мог идентифицировать себя с фильмом, он должен быть сделан в стиле, выработанном всеми нами совместно. Я горжусь тем, что могу «подписаться» под «Раем», но вместе с тем думаю, что и о Кесьлёвском с Песевичем мы не забыли. После просмотра картины Песевич сказал мне, что она ему «очень, очень понравилась», что получилась она в точности такой, какой он ее себе и представлял. Еще он сказал — и это тоже цитата, — что «Рай» — лучший фильм и Тиквера, и Кесьлёвского». Так что жаловаться мне, как видите, не на что. Хотя самый интересный момент наступает, конечно, сейчас. Безусловно, меня заботит, найдет ли фильм контакт с аудиторией, и меньшее, на что я надеюсь, — это обсуждение и спор.

Стас Тыркин. Уж на это-то вы действительно можете рассчитывать...

Том Тиквер. Да, споры кипят, и какие! Но на том уровне, за который я благодарен спорщикам! Даже люди, которые не пришли в восторг от картины, высказывают любопытные суждения.

Стас Тыркин. Сотрудничество с «Мирамаксом» и компанией Сидни Поллака «Мираж» для другого европейского режиссера могло оказаться настоящим крушением. Вы с легкостью соглашались на все их требования?

Том Тиквер. Не так страшен черт, как его малюют. И Харви Вайнстайн, и Энтони Мингелла, и Сидни Поллак прекрасно знали сценарий и отдавали себе отчет в том, что мы делаем не мейнстримопопкорновый блокбастер, несмотря на вложенные американские деньги и участие Кейт Бланшетт. В то же время мы осознавали и то, что у этой истории может быть большой зрительский потенциал — не такой огромный, конечно, как у «Звездных войн», но все-таки и не маленький. Ведь фильм рассказывает о беспредельной, не признающей преград любви, о том, что она делает с людьми, до чего их доводит.

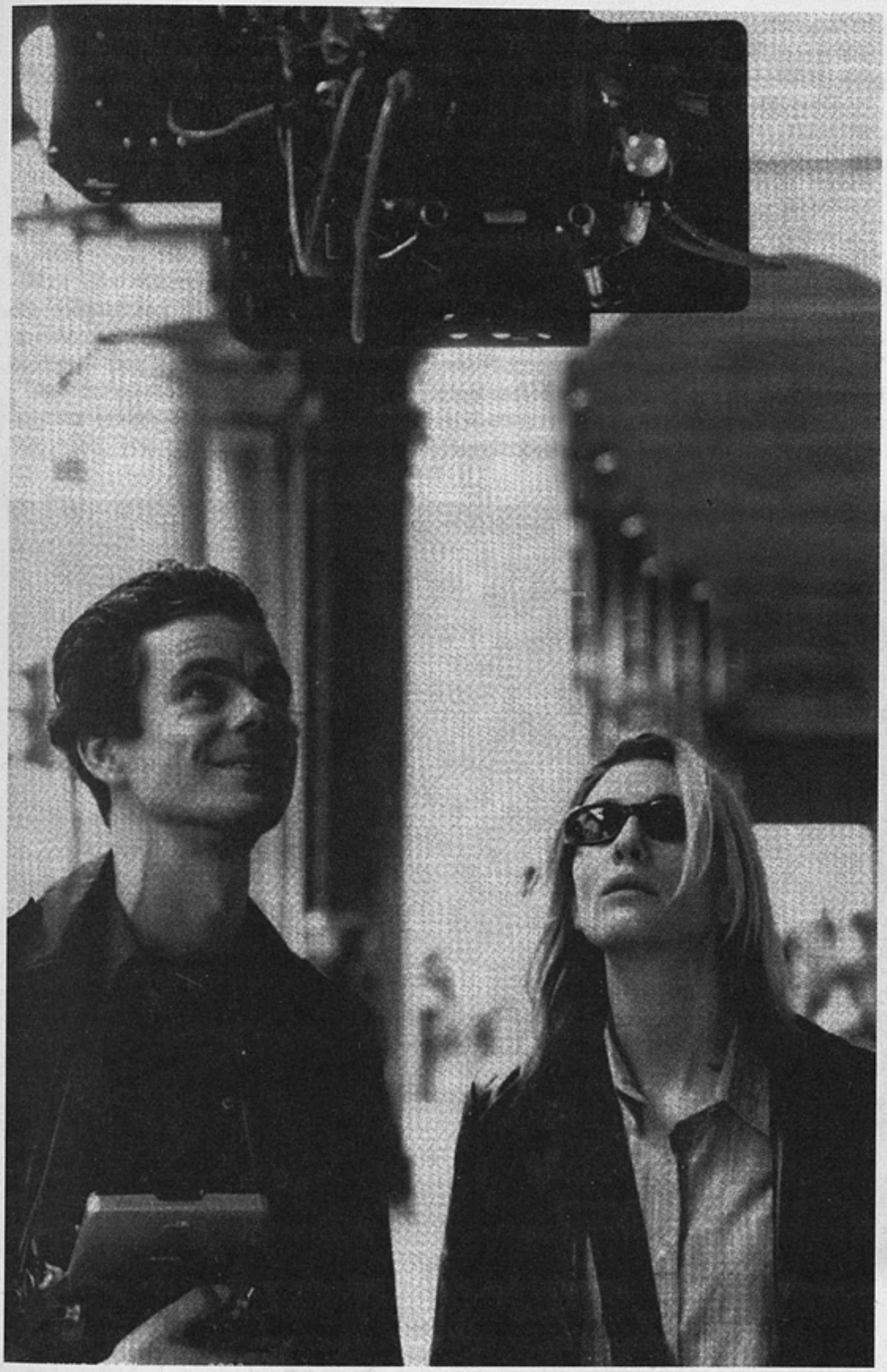
Двусмысленность моральной позиции героини, использующей для праведной цели неправедные средства, — неистощимый источник дискуссий. Но что меня по-настоящему удивляет, так это то, что так много зрителей считают «Рай» картиной, дающей ответы. Мы же приложили массу усилий, чтобы сделать фильм, задающий вопросы. Мы не отвечаем на них, мы просто ставим их в очень точной форме, подчеркивая тем самым, насколько они сложны. Но ответов на поставленные вопросы нет ни у нас, ни у Кесьлёвского. Есть идеи, концепции... Скажем, мысль о безусловной, безграничной любви, освобождающей всех нас от бессмысленности бытия и поднимающей в заоблачные выси, которой я как человек нерелигиозный в высшей степени восхищаюсь и даже пытаюсь следовать. Для меня такие вещи полны значения... Но, по-моему, я потерял нить нашей беседы...

Стас Тыркин. Кажется, и я тоже. Начало вашей картины заставляет вспомнить Хичкока. Но речь, конечно, идет о Тиквере, решившем поиграть в Хичкока...

Том Тиквер. Как я рад, что мы наконец-то можем поговорить о Хичкоке. Хотя бы ради разнообразия. А то бесконечные разговоры о Кесьлёвском меня совсем утомили. Конечно, это шутка, и мне самому придется вернуться к Кесьлёвскому... Вообще, то, что постоянно возвращаешься к рассказанной Кесьлёвским и Песевичем истории, и было одним из самых сильных моих впечатлений от их сценария. Поначалу это совсем простое, линейное повествование, когда одно событие следует за другим, как и положено в триллере. Затем оно начинает мутировать в необычную мелодраму, не теряя при этом связи с изначально заявленным жанром, и использует все элементы, необходимые для постройки захватывающей истории.

Стас Тыркин. То, что сюжет «Рая» поворачивает в неожиданное русло, заставляет вспомнить и «Блоу-ап» Антониони.

Том Тиквер. Эта параллель никогда не приходила мне в голову. «Блоу-ап», действительно, развивается в очень странном направлении, и финал картины оказывается совсем не такой, какой обеща́ло ее начало. С другой стороны, множество фильмов, которые я ценю, добиваются того же эффекта без потери зрительского внимания...



Том Тиквер и Кейт Бланшетт

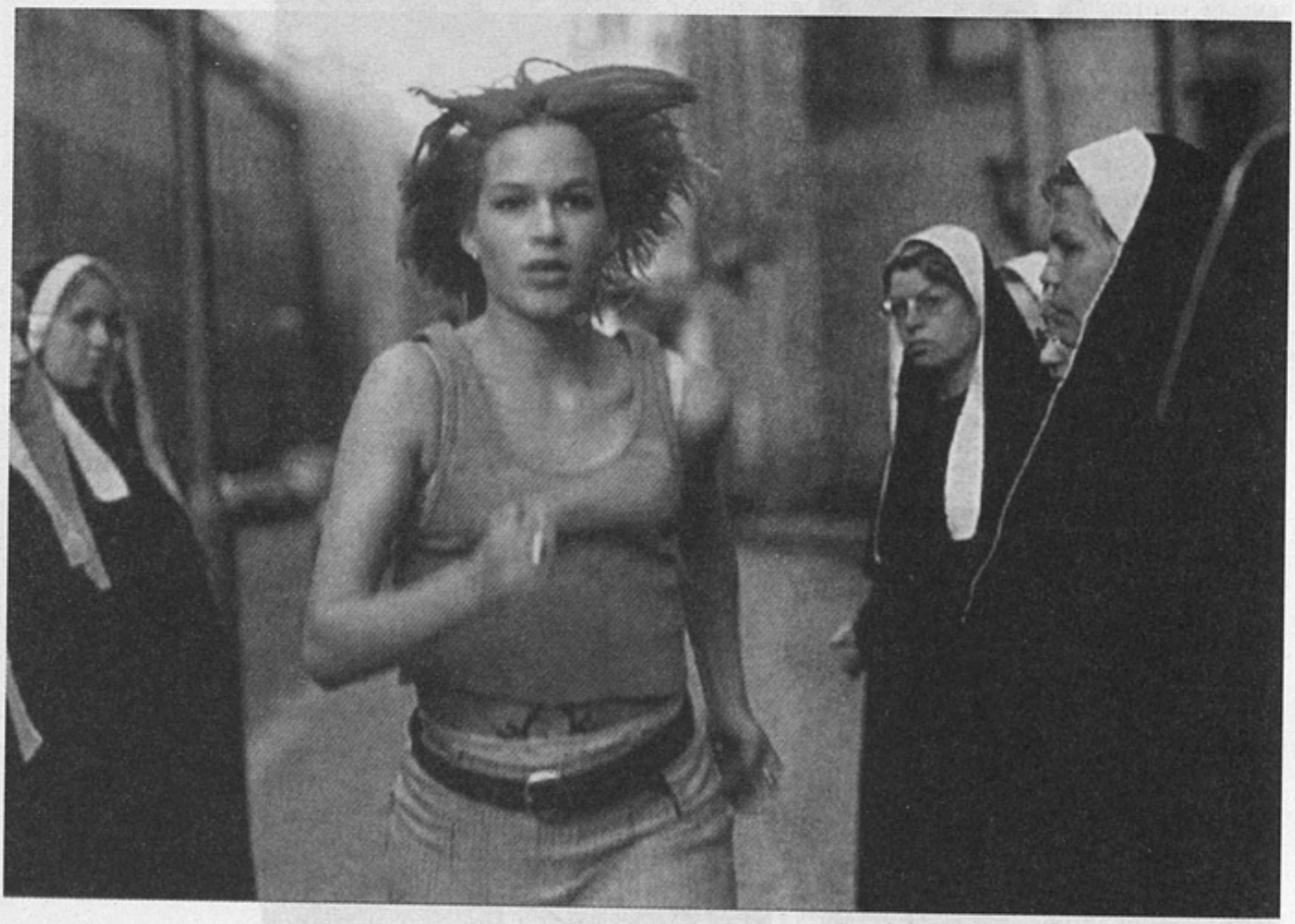
Стас Тыркин. Вторая половина «Рая» более аллегорична. Кому-то из зрителей бритые налысо главные герои напомнили узников Дахау, а преследующие их карабинеры... Мой знакомый журналист-итальянец сказал, что один из них — вылитый Берлускони.

Том Тиквер. Майор? Я думаю, Маттиа[1] будет в восторге! А насчет Дахау... Ну не знаю... Может быть, поскольку я немец, всем мерещится призрак концлагеря за моей спиной. А вообще так происходит, когда пишешь широкой кистью, уделяя внимание подробностям. Я не могу позволить себе, воплощая некую абстракт-

[1] Актер Маттиа Збраджа, исполнитель роли майора Пини.

ную идею, целиком сосредоточиться на ней, заставив зрителя самого разбираться в деталях. Мне близок другой подход. Я восхищаюсь фильмами, которые увлекают до такой степени, что с какого-то момента, поддавшись саспенсу, ты сам начинаешь плыть по волнам их историй. И когда покидаешь кинозал, домысливаешь то, что осталось за кадром, что укрылось от первого поверхностного взгляда. Я люблю поверхностность кинематографа. Сам процесс наррации, рассказывания истории, может быть очень красивым. Но, конечно, моя настоящая любовь к кино связана с возможностью проникать глубже, за поверхность сюжета. Что я и пытался сделать в этой картине. Наша идея заключалась в том, чтобы показать, как герои — Филиппо и Филиппа — медленно покидают землю. Они в буквальном смысле делают это в финале, но терять контакт с окружающей их реальностью начинают намного раньше, превращаясь в подобие инопланетян. На площадке мы обсуждали именно похожесть героев на существ с другой планеты, которые и ведут себя соответственно. Помните сцену свадьбы на площади итальянского городка? Двое близнецов из космоса среди веселящихся землян.

Стас Тыркин. Вы сказали, что фильм начинается как триллер. Но заканчивается-то он как метафизическое послание...



«Беги, Лола, беги»

Том Тиквер. Главное испытание для меня в этой картине — сделать абсолютно естественным переход от чрезвычайно ясного пролога к совершенно абстрактному финалу. В связи с этим не могу не вспомнить один из моих самых любимых фильмов — девятиминутную короткометражку «Власть десятки»[2], уверен, что вы видели ее в киношколе. Это восхитительная научная киноработа, полная поэзии и философии, удивительный фильм, снятый одним кадром. Человек лежит на лужайке в парке, и мы видим его сначала с высоты, скажем, десяти метров, потом камера поднимается еще на десять метров, потом еще, еще и еще — пока мы не начинаем видеть Землю, планеты, Млечный путь, всю нашу вселенную... Затем мы наблюдаем некую абстрактную структуру, существующую на

[2] «Власть десятки» (Powers of Ten) — экспериментальный фильм 1968 года режиссеров Чарльза и Рэя Имсов.

расстоянии миллиарда световых лет от Земли, структуру, в которую вписано все мироздание. А потом камера начинает двигаться в обратном направлении, возвращается на исходное расстояние от объекта, после чего начинается обратный отсчет: десять метров, пять, один... Мы как бы входим в лицо того самого человека, лежащего на лужайке, в поры его кожи, в атомы... И вновь, в завершение этого движения вглубь, мы видим абстрактную структуру — совершенно идентичную той, что завершала движение камеры вовне, в небеса, во вселенную. Таким образом, получалось, что микро- и макрокосмосы имеют одну и ту же структуру! Заложенная в этом маленьком шедевре идея, его энергия вдохновили меня — в моей картине история тоже совершает полный переворот, пытаясь остаться в пределах одной вселенной.

Стас Тыркин. Как вы относитесь к довольно распространенному мнению, что единой вселенной в «Рае» не получилось, что он распался на два разных фильма?

Том Тиквер. Не скрою, меня оно очень злит. По мне, «Рай» — это картина, в которой есть развитие. Если лишить себя возможности экспериментировать с формой, мы обречены всю жизнь делать один и тот же фильм. К тому же я по-

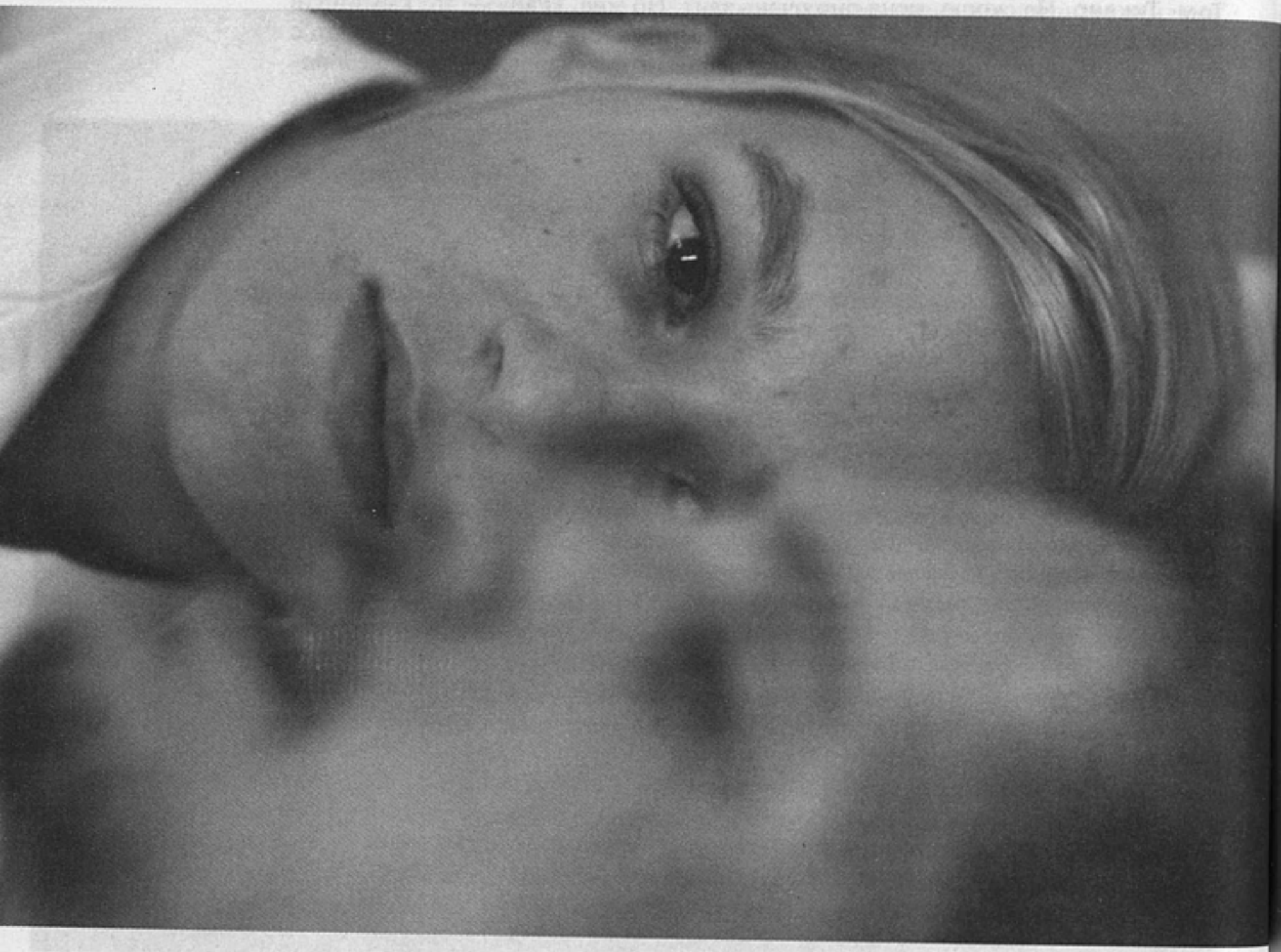
«Беги, Лола, беги»

шел на это отнюдь не из самодовлеющей эстетической идеи. Нашей главной целью было найти визуальное решение пути, который проходят наши герои, того, через что они проходят. Я прекрасно осознаю, что любая «картинка», зреющая в моем воображении, не имеет никакого смысла, до тех пор пока она не выражает внутреннее состояние персонажей. А оно как раз меняется на протяжении фильма! Статичные, зацикленные на чем-то своем в самом начале, герои становятся более мягкими и открытыми в финале. Если вы вспомните, в начале фильма Филиппа — Кейт Бланшетт всегда смотрит вниз, ходит с опущенной головой, а потом влюбленный в нее парень медленно, шаг за шагом заставляет ее поднять голову и посмотреть вверх. И в финале она глядит-таки в небо. Направление взглядов актеров задает направление камере. На съемках у меня всегда все определяют актеры, точнее, персонажи, которых они играют, а не какая-то идиотская эстетическая концепция, засевшая у меня в голове.

Стас Тыркин. К вопросу о направлении камеры. Впечатляет длинная панора-

ма Турина, снятая с верхней точки... Не поделитесь ли технологическим секретом?

Том Тиквер. Мы сняли эти кадры камерой, без которой я не мыслю своей работы. Я ее фанат, у меня к ней наркотическое пристрастие. Называется она SpaceCam, и похожа она на торт, торт к моему дню рождения. (*Смеется.*) Если вы видели «Принцессу и воина», этот фильм тоже заканчивается кадром, снятым по той же системе. В бюджет SpaceCam никогда не включают, но я всегда криком кричу, требуя ее, обязуясь заплатить за нее из своего гонорара. Это довольно дорогая штука. Но «Рай» — самая высокобюджетная картина из всех, что я делал, поэтому и заполучить SpaceCam мне было гораздо проще. Я думаю, изобрели ее для NASA, и представляет она собой стальной баллон, в котором находится электронное устройство, со всех сторон утыканное иголками, миллионами иголок, которые делают расположенную внутри камеру абсолютно ус-



«Принцесса и воин»

тойчивой. Скажем, мы снимали этой камерой сцену с Филиппо и Филиппой под деревом. Был сильный ветер, и вертолет, с которого мы снимали, качало, а изображение в мониторе было безукоризненным. Я просто влюблен в эту камеру. И панораму Турина, о которой вы говорите, мы сняли именно ею. Для меня сама структура этого города, его графический дизайн, читаемый нами сверху, вся эта четкость линий выражают состояние персонажей в начале картины. Это тюрьма. А затем действие переносится в Тоскану, где гораздо больше свободных пространств и вещи сопрягаются друг с другом гораздо легче.

Стас Тыркин. Вы выбрали Тоскану как место действия второй половины картины, потому что она выражает ваше представление о том, как должен выглядеть рай?

Том Тиквер. Выбор места действия принадлежал Кесьлёвскому и Песевичу. Они и сценарий «Рай» написали в путешествии по Италии. Я никогда не оспаривал их выбор: такой геометрии, как в Италии, не найдешь в другом месте, та-

кой магнетической атмосферы, как в Тоскане, нигде больше не существует. Если вы выходите из поезда в Тоскане, особенно в первый раз, то слышите тишину и чувствуете себя так, как будто вас забросили куда-то, где вы, возможно, уже были, только воспоминание об этом стерлось из вашей памяти. Всем нам это знакомо. Когда мы по уши вязнем в работе, а потом попадаем в место потрясающей, гипнотической красоты, эта смена немедленно «открывает» наш мозг и мы кожей начинаем ощущать какие-то основные, главные вещи в жизни, задавать себе важные вопросы: что я хочу сделать со своей жизнью, той ли дорогой я иду, правильно ли поступаю? Мы чувствуем некую силу, влияющую на наше существование. И все это благодаря пейзажу. Я верю в то, что природный ландшафт способен влиять на нас, изменять нас. Даже когда просто смотришь на море, с тобой происходит что-то невероятное. В Тоскане это ощущение доведено до особой силы, которая в свою очередь рождает спокойствие. И еще. Песевич рассказывал мне, что именно пейзажи Тосканы и вдохновили их с Кесьлёвским на всю эту историю...

Стас Тыркин. Собираетесь ли вы когда-нибудь снять две оставшиеся части трилогии «Ад» и «Чистилище»?

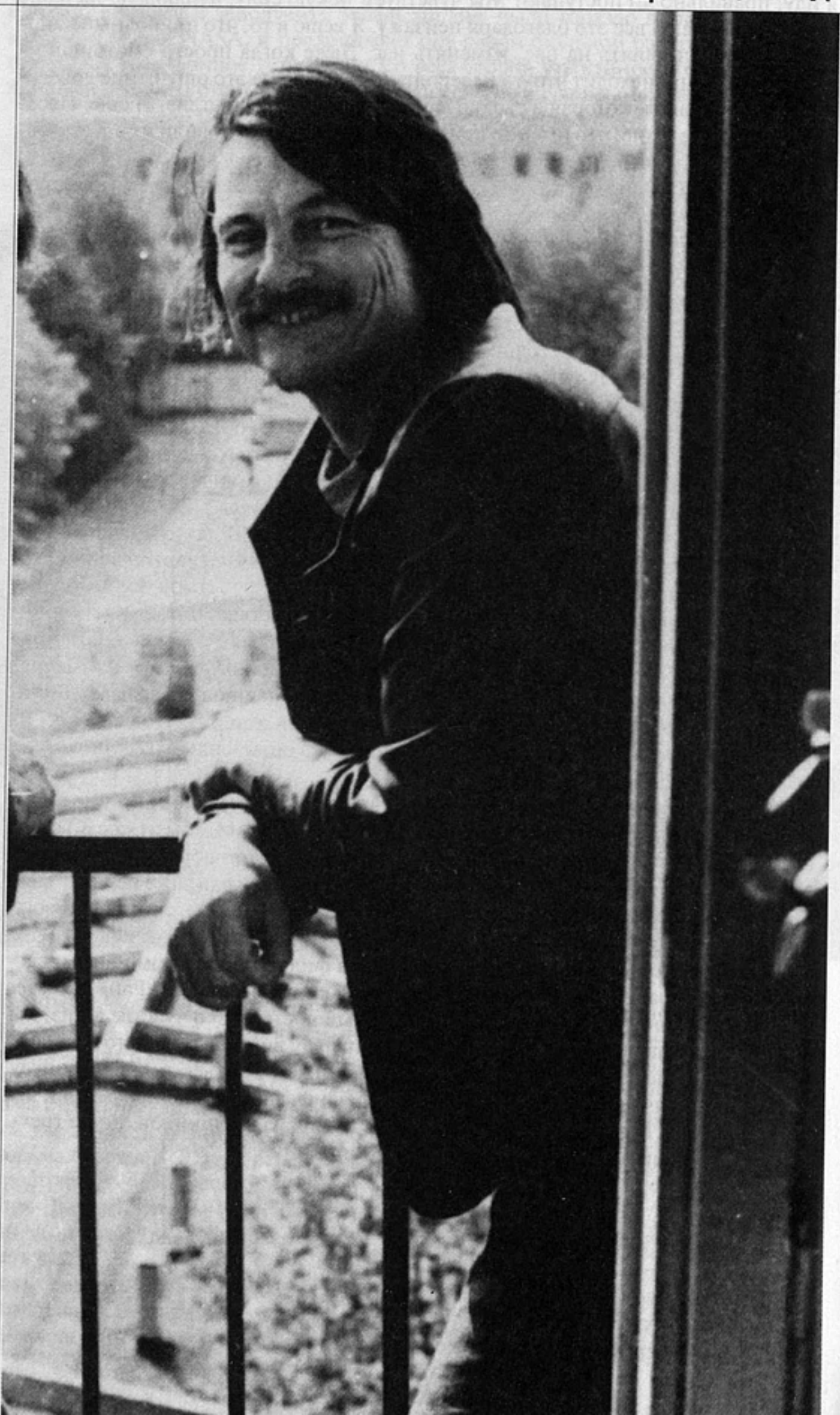
Том Тиквер. Нет. Думаю, с меня и «Рая» достаточно. Этот фильм меня истощил, но в лучшем значении слова. Картина отняла у меня всю энергию, потребовала такого самоограничения и дисциплины, на которые я был вообще способен. Не думаю, что в фильме заметны все эти титанические усилия. Но, честно сказать, это был настоящий кошмар. Мы монтировали «Рай» десять месяцев! Причем без выходных. Во время всего этого ужаса я открыл для себя очень важную вещь: чем проще и яснее хочешь сделать картину, тем труднее это дается. Куда легче сочинить что-то такое причудливое, орнаментальное, вставить все, что ты наснимал. Понятно, что материала снято в десятки раз больше, чем было нужно. И на понимание того, что именно необходимо для фильма, что существенно для него, а что нет, ушла уйма времени и труда... Я не хочу снимать оставшиеся части трилогии еще и потому, что для меня «Рай» уже и так содержит в себе всю трилогию, задуманную Кесьлёвским. Завязка картины происходит в аду. Женщина ставит себя в ситуацию, которая, без сомнения, является принадлежностью ада. Затем она проходит через следствие, читай, чистилище. А потом наступает и облегчение, герои оказываются в раю, то бишь в Тоскане.

Стас Тыркин. После событий 11 сентября из голливудских фильмов изымались панорамы Нью-Йорка, которых уже не существует, спешно переделывали многие готовые картины — в общем, имела место дикая истерия. Повлияла ли на вас изменившаяся ситуация в мире? Как-никак в вашем фильме героиня взрывает здание, а мы ей вполне сочувствуем.

Том Тиквер. Когда произошла эта трагедия, эпизод со взрывом был уже смонтирован. Вообще, вся эта часть картины была закончена. Мы были уже в Тоскане, монтировали заключительную часть фильма. Честно говоря, мне и в голову не приходило, что эта ситуация нас как-то касается. Мы ведь даже не показываем взрыв впрямую, экстерьер взорванного здания мы и не снимали. Взрыв показан с субъективной точки зрения тех людей, которые оказались в лифте. Согласитесь, что странновато было бы иметь в фильме, подобном нашему, совершенно отстраненный общий план рушащихся небоскребов. «Рай» касается этих проблем опосредованно. Он в очень большой степени о чувстве вины, которое испытывают герой и героиня. Они и вправду виновны. Но в то же время мы, конечно, не судим их. Людям свойственно стремиться к скорому суду. И очень важно для всех нас понять фразу Песевича, адвоката по профессии, которую я нахожу великой: «Мы здесь, чтобы защищать грешников, но не грех». Надеюсь, наш фильм способствует этому пониманию.

Берлин, 2002

П У Б Л И К А Ц И И



Андрей Тарковский

О.СУРКОВА

Хроники Тарковского. «Зеркало»

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ С КОММЕНТАРИЯМИ

27 октября 1973 года

Сегодня суббота. Я пришла к Андрею визировать интервью с ним для рубрики «Панорама» в «Искусстве кино». Лариса в деревне. Андрей, очевидно, после «крутого загула», не ночевал дома, так что у него весьма сложные взаимоотношения с Ларисиной мамой Анной Семеновной. Но сам он тем не менее в расслабленном состоянии. Наговорил мне приятных слов. Я была несколько обескуражена, хотя, конечно, очень довольна — все-таки я им совсем не приучена к одобрениям моей «деятельности».

Делился со мной впечатлениями прошедшего вечера: «Вот мы с ребятами говорили насчет отъезда на Запад. Нет, для меня это совершенно невозможно — бросить эту унылую, безнадежную, феодальную страну. Ты знаешь, я чувствую здесь свое предназначение. Самое главное — быть предельно искренним».

Я отвечала, что мне тоже кажется, что на Западе не страдают и не тоскуют, как у нас, даже Бергман так не может, все это чисто русское.

«Да, точно, — Андрей как-то встрепенулся, — это чисто русское — искренность, истинность. — И вдруг: — Вот брошу кино! Ты знаешь, я перехожу в театр. Совсем перехожу! Марк Захаров предлагает мне делать «Даму с камелиями». Я ее отчасти перепишу, и все будут рыдать на спектакле. А потом поставлю «Гамлета»[1], которого все будут смотреть, выпучив глаза, ничего не понимая, представляешь? А что? Не разрешат? Я ведь совершенно не антисоветский человек».

31 октября

День рождения папы[2]. Только и разговоров было, что о «Петербургских сновидениях» («Преступление и наказание») Завадского. Андрею постановочное решение спектакля очень понравилось, но вызывал большое сомнение Бортников в роли Раскольникова — «есть в нем что-то проститутоочное». Об Ие Саввиной, исполнявшей роль Сони Мармеладовой, сказал, что «в ней нет ощущения совершенного греха».

Вообще, я снова и снова убеждаюсь, что Андрея стал очень и очень интересовать театр. Мы теперь много говорим с ним о проблеме старения театра, о проблемах театральной труппы, театрального коллектива и т.п. Создается впечатление, что все эти проблемы театра Андрей примеривает к себе.

Продолжение. Начало см.: 2002, № 4, 6.

[1] С этого момента через спектакль «Гамлет» в Театре Ленинского комсомола у Марка Захарова Тарковский мечтал о «Гамлете» в кино.

[2] Евгений Данилович Сурков, в то время главный редактор «Искусства кино».

Говорили и о фильме Алова и Наумова «Бег». Папа считает, что после этой картины пьеса Михаила Булгакова начинает казаться «такой простенькой и схематичной». Тарковский горячо его поддерживает и говорит, что очень хотел бы снимать фильм «Подросток» по Достоевскому.

— А кто может играть? Бурляев?

— Бурляев раньше мог, а теперь не может, увы... Я «Макбета» прочитал, и он мне не понравился, уж очень прямолинейно.

— А может быть, вам Еврипида сделать?

— Я уже думал. И об «Облаках» думал, и о «Птицах», и о «Буре», и о «Юлии Цезаре»...

— А чего вы хотите? «Страшного»?

— Я хочу, чтобы были интересные характеры и чтобы все было уникально по идее. Вот в «Макбете» для меня все понятно, а «Гамлета» сколько ни читаешь, все начинаешь обдумывать сначала. На самом деле, казалось бы, абстрактная ситуация «Гамлета» концентрирует в себе огромный человеческий опыт, всесторонний, глобальный. Когда произведение художественно слабее, то сразу чувствуется, что оно написано с умыслом, и этот умысел меня раздражает. А Гамлету веришь, и тогда вся история становится убедительной.

— А если взять «Галилея»? Это уникально и общедоступно.

— Нет. (*Мечтательно.*) «Гамлет» мне так нравится! Такая простая вещь.

— Только кричать ее не надо.

— Нет, конечно. Там все происходит за занавесом. Захарову, конечно, трудно: у него нет меценатов, чтобы руководить столичным театром. Поэтому он говорит, что «Гамлет» — это скучно, что зритель не пойдет, а театру сейчас нужно завоевывать зрителя[3]. Я ему, правда, говорю, что нужен *свой* зритель, а не тот, который ходит на Таганку, и не тот, который ходит «на Бортникова». Но я рвусь именно к «Гамлету», и не просто так, а потому что я знаю, как его нужно делать. Я ведь не работаю в театре, я в театре не профессионал, но я точно знаю, *как* хочу поставить *именно* «Гамлета», а не какую-то пьесу вообще. Может быть, завтра меня осенит, и я захочу поставить «Макбета». Не знаю. Но я знаю точно, как сделать *современного* «Гамлета», чтобы не пахло нафталином. Однако современно — это отнюдь не «модно», Боже упаси, и в этом смысле постановка должна быть вполне традиционной. Действие должно развиваться в какой-то одной декорации. Ее еще надо придумать. Декорация любимовского «Гамлета» кажется мне мертворожденной из-за ее назойливости. Мне бы, например, хотелось, чтобы на сцене был высохший фонтан, то есть казалось, что он высохший, а когда в него кто-то падает, то выплескивается вода. Хорошо бы еще огонь развести настоящий и — ха-ха-ха — театр спалить. Вообще, можно было бы сделать в этом спектакле очень живые моменты. Мне хочется в театре начать с классики. Конечно, можно постараться пробить какую-то пьесу Беккета или Кафку, чтобы пол-Москвы ахнули. Но не волнует меня это! Я хочу поставить то, что ставилось уже тысячи раз. Поэтому и говорю Захарову, что не понимаю, чего он боится. Никто не собирается делать спектакль «с фигой в кармане», это занятие не для меня. Я предпочитаю заниматься классикой и чистым искусством. Я говорю Захарову: «Ну пусть ты рискуешь, но тогда они почувствуют твою независимую руку». Нельзя прозябать, если ты хочешь сохранить театр, а не сохраниться в театре. Я уговариваю его Лапикова взять. Таких актеров сейчас в театре нет, а вся русская драматургия нуждается в них. Без Лапикова никуда не денешься.

— Поставьте «Бориса Годунова».

— Нет, эта пьеса не ставится. Просто Пушкин прыгнул через сцену. А «Маленькие трагедии» ставятся, что ли? Ох, ну какая прекрасная вещь театр!

— А Чехов?

— Вот его я что-то не понимаю. Видно, не дорос до него. Говорят, что теперь «модно» играть Чехова иронично, как чуть ли не провозвестника театра абсурда. Чушь!

— Я думаю, что пьесы Чехова — это трагедии, играть их нужно так, чтобы

---

[3] В это время «допрежде» гонимый Марк Захаров только что получил свой собственный театр и предложил Андрею подумать о постановке.

было стыдно и хотелось жить иначе. Но играть их без подчеркнутой сценической формы — из сердца в сердце...

22 ноября

Какой потрясающий день! Была у Тарковских в связи с «официальным» предложением Андрея делать вместе с ним книгу. Счастлива! Только волнуюсь теперь, вступит ли это его предложение в «законные права», подпишет ли издательство с нами договор.

«Зеркало». Алеша — Игнат Данильцев, Мать — М.Терехова

Затем пришел Баграт Оганесян. Сегодня он сдал в Госкино свой фильм. Андрей плохо себя чувствовал, выглядел очень уставшим. Страшно нервничал в связи с «Зеркалом» и, может быть, именно поэтому много говорил о нем. «Понимаешь, эта картина должна быть тихой, тихой, абсолютно тихой... Хочу тебе сказать, что пока я не нахожу музыку для картины, то я ничего не понимаю, что мне с ней делать. Какой должен быть ритм, как играть актерам... Слава Богу, теперь хоть музыка есть...»

К этому моменту он остановился на Альбинони. Очень хвалил Терехову, доволен ею чрезвычайно, но в то же время признавался: «Мне страшно на этот раз. Не знаю, что выйдет и как выйдет, не знаю, как свести концы с концами». Волнуясь, старался мне объяснить: «Видишь ли, когда я делал предыдущие свои картины, у меня были все-таки примеры перед глазами. Когда я делал «Рублева», например, у меня перед глазами был Бунюэль — я обожал его тогда! Надеюсь, ты понимаешь, что я его при этом не копировал, просто была какая-то общая аура. Я преклонялся перед Бергманом, Феллини... А сейчас чувствую, что в каком-то смысле перерос их, потому что ни в ком, буквально ни в ком не могу найти для себя поддержку. Это, в общем-то, трудно и страшно! Не могу тебе объяснить. Не знаю, что будет, понимаешь?»

За столом, как всегда обильным и вкусным, говорил о том, что происходящее сию минуту всегда будто нереально. В настоящем мгновении ничего невозможно понять. Человек «заземляется», то есть осознает себя и свою жизнь, только вспоминая и осознавая свое прошлое. Говорил о том, что лично он никогда ничего не понимает в том, что происходит в данный момент, говорил о «счастье и муках творчества», о реальности этого процесса. И потом, произнося, как обычно, длинные тосты, переходящие в монологи, много говорил о

своей семье, о близких, о тех страданиях, которые он претерпевает, не умея сделать счастливыми людей, которых любит... Все время обращался к Ларисиной маме Анне Семеновне: «Не обижайтесь на меня! Не злитесь!» А когда совсем опьянел, то сидел у ее ног, уткнувшись головой в колени, и все время целовал ей руки.

Очень высоко оценил — в моем пересказе — притчи Кьеркегора о воспоминаниях и «вспоминающей личности»: «Да-да, конечно, воспоминания всегда бóльшая радость, чем настоящее».

29 ноября

Демонстрация костюмов к премьере «Гамлета» на сцене Театра имени Ленинского комсомола.

Андрей в ужасе. Говорит, что не может на них смотреть. «Это не «Гамлет», это какая-то «Двенадцатая ночь»!» — восклицает он. Костюмеры оправдываются, как дети: «Но мы все эти костюмы уже пылили, не будет никакой «Двенадцатой ночи». Андрей мрачно: «Не думаю, что что-нибудь изменится. Не думаю. Часть материалов нужно вообще ликвидировать. Ну а сейчас... Ну что же делать? Пусть теперь выходят по одному, будем думать, что делать с костюмами».

За сценой слышна чья-то реплика: «Андрей Арсеньевич тут кричит, что надо что-то с костюмами делать». Тарковский шутя поправляет: «Андрей Арсеньевич никогда не кричит». «Ну нервничает», — уточняет кто-то из-за кулис. Тут Андрей соглашается: «Вот это верно! «Нервничает» — это всегда!»

Попутно комментарии Тарковского по поводу огромной двуспальной кровати, которая должна стоять посреди сцены: «Когда уносится щит, то остается конструкция, но сейчас внутри оказывается видна опора для щита, а ее не должно быть видно, иначе это бессмысленно. «Белые нитки» не должны быть заметны».

Тарковский выносит оценки по поводу каждого костюма.

Король Клавдий. «Такие бантики быть не могут: материал не соединяется. Шнур нужен потоньше. И панталоны так не могут заканчиваться. Может быть, их закончить бантом?»

Полоний. «Красный тюрбан должен быть поменьше массой, потому что потом он используется в сцене смерти».

Офелия. «В ее коричневом платье рукава убрать. Как говорит Полоний, должно быть «красиво, но без вычурн».

Гамлет. «Это никакого отношения к эскизу не имеет вообще, не хочу на это даже смотреть».

Марцелло. «Очень бедный костюм и по цвету, и по фактуре... Это очень плохо!»

У Офелии (И.Чурикова) и Гертруды (М.Терехова) совершенно одинаковые красные платья. Портниха жалуется: «Нам очень сложно с Тереховой. Инна Михайловна Чурикова стоит на примерке хоть два часа и не шелохнется, а вот Тереховой шили на манекен». Это упрек Андрею, так как Терехова не из Театра Ленинского комсомола, она, как и Солоницын, приглашена на роль по настоянию Тарковского!

Лаэрт. «Это какой-то «Золотой петушок». Уйдите».

Гораций. «Скучный костюм. И материал мертвый. А плащ? Что это за плащ? В таких плащах-болоньях стоят на аэродроме!»

Озрик. «В таком же костюме, как у Полония... Преемник его. На его место пришел».

Могильщик. «Победнее надо».

Розенкранц и Гильденстерн. «Это хорошие костюмы для Рабле. А вообще, все это точно с чужого плеча. Или для «Садко». Сапоги ужасны. Ну не знаю как. Но в театре не нужно имитировать богатство».

Общий вывод Тарковского: «Вообще все это очень пестро и неэлегантно».

Теперь Офелия выходит в белом платье. Надо заметить, что, показывая костюмы, Инна Чурикова единственный человек, который делает это профессионально — движется по сцене, садится, разводит руки, поворачивается. Замечания Тарковского по этому костюму: «Рукав здесь нужно сделать совсем узень-

кий-узенький. Это имеет принципиальное значение. В этом платье — в гроб. Ну что же? Здесь хоть глаз отдыхает!.. В этом платье будешь играть и в красном — всё!» Чурикова: «А с какой прической? Гладкие волосы, пучок, как в жизни?» Тарковский: «Именно с такой, как сейчас».

Вопрос Чуриковой: «А когда я умру, то буду в тапочках?» «Нет, — решительно отвечает Тарковский. — Умрешь ты босиком!»

16 декабря

Смотрела прогон второго акта. Чурикова и Тарковский ссорились из-за костюма Офелии в сцене сумасшествия. Инна хотела непременно раздеваться до рубашки. А Андрей был категорически против: «Натурализм должен быть в игре, а не в подробностях костюма».

17 декабря

Прогон первого акта. Второй акт, признаться, вчера произвел на меня удручающее впечатление.

Когда пришла, репетировали финал спектакля. Это поразительно придумано и сделано: воскресение Гамлета и всех остальных убиенных на сцене, оплакивание греха и потери невинной души. Потрясает музыкальное оформление! Здесь настоящая могучая рука Тарковского — какое счастье!

Постановка в целом изобилует статуарными мизансценами. Но такие мизансцены требуют гениального актерского исполнения, ибо актеру не за чем скрыться и он остается один на один со зрителем. Но, увы, актеры пока совершенно пустые, точно они не знают, что им делать, вялые. Терехова... будто издевается. А Тарковский так настаивал на ее участии в спектакле. Что-то будет, Господи, прости?!

Вдруг слышу, Андрей говорит Тенгизу, художнику спектакля: «Я финал переделаю». Тот выражает по этому поводу большие сомнения, но Андрей обещает: «Ничего, будет еще лучше!» То есть и в театре, как и на съемочной площадке, Андрей импровизирует до конца, снова и снова все переиначивая. Но как это пройдет в театре? Вот вопрос!

Андрей говорит Тенгизу и об актерах: «Нет, ты видишь, они пока еще никак не могут отойти от реализма в исполнении».

Терехова опять опоздала к прогону. Предложено репетировать другой актрисе.

В начале спектакля использована музыка из «Зеркала». В центре сцены постель. Сверху высвечивается призрак. Голосит петух. Призрак исчезает. Андрей кричит осветителям: «Надо сразу ввести свет. Сразу! Теперь все выходят. И никакой тайны! Все напряжение сразу снято. — И актерам: — Веселее, веселее, пожалуйста, а вы все засыпаете. Театр — это ведь веселое дело, а вы...»

Тарковский углубляется в проблемы освещения сцены. Как и в кино, он чрезвычайно кропотлив в этом вопросе — нюансы освещения, интенсивность, полутона... Он буквально заворожен этим занятием, точно ребенок игрой. Все же дар визуального восприятия объекта, может быть, наиболее силен в нем.

«В сцене свидания Гамлета с Офелией (а это, может быть, самое важное место: с одной стороны, подслушивание, с другой — свидание) я хочу, чтобы свет концентрировался на короле и падал рассеянно на Инну — Офелию и Толю — Гамлета. Мы должны четко запомнить эффект от этого освещения, ведь потом он повторится и обыграется в «Мышеловке». Толя, — обращается Тарковский к Солоницыну, — в сцене с Призраком мне нужно, чтобы в тебе что-то зрело... Слушай музыку!» И Андрей очень выразительно показывает, как нужно себя вести в этой сцене.

12 февраля 1974 года

Снимается сцена «Зеркала», где героиню вынуждают зарезать петуха, то есть сцена Матери и Лебедевой, в которой заняты Терехова и Лариса Тарковская. Но всем известно, что они не выносят друг друга, так что обстановка на съемочной площадке крайне накалена: идет скрытая борьба женских честолюбий, которую Лариса подчеркнуто обостряет, совершенно не терпя, чтобы Андрей был хоть

кем-то увлечен, даже актрисой. А в данном случае ситуация усугубляется еще и тем, что Лариса сама хотела играть эту роль.

Лариса заявляет, что ей кажется противоестественным, говоря о беременности и о том, что ее тошнит, смотреться при этом в зеркало.

Андрей, который давно уже раздражен и вымотан взаимоотношениями своей жены и Риты Тереховой, конечно, тут же взрывается: «Не будем рассуждать о том, что «противоестественно»! Пожалуйста! Юра! — кричит он второму режиссеру Юрию Кушнереву. — Ты можешь или не можешь навести порядок в павильоне?!»

Андрей объясняет Ларисе психологию ее героини: «После того как Мать совершает акт «убийства» — режет петуха, у Лебедевой возникает подтекст: «Ну что, я лишила вас невинности?» Она не понимает и ее раздражает, почему это Мария Ивановна не может зарезать петушка. Вот если бы она была тоже беременная, как и сама Лебедева, вот тогда все понятно. А Мария Ивановна? Не знаю... Она, может быть, и рубить голову решается только затем, чтобы доказать, что она не беременная... А тебе, Риточка, — обращается Тарковский теперь к Тереховой, — нужно, по-моему, вначале еще больше испугаться предложения отрубить голову петушку, а потом согласиться на это тоже резче и резче перейти в другое состояние, понимаешь?» (Потом Лариса всегда с негодованием утверждала, что Андрей специально с ней совершенно не работал в этой роли, что все его внимание было отдано Тереховой. Она могла говорить об этом бесконечно.)

Терехова (*раздраженно*): «Но я не могу резать петуха и поэтому изобразить это тоже не могу!»

Тарковский *(растерянно)*: «Не понял... Рита, но если так обстоит дело, то что мы должны делать?.. Отменять сцену? Пожалуйста! Только об этом нужно было мне раньше сказать и не морочить мне голову... Обед!»

Тарковский резко поворачивается и уходит из павильона. Я семеню за ним, а он мне, жалуясь, объясняет: «Но в этом-то и смысл сцены, что она никогда этого не делала. Если бы она и раньше это делала, то во всем не было бы смысла... Ничего не понимаю...» А я понимаю только одно: две женщины искали повод высказать друг другу свое раздражение — вот и всё! Бедный Андрей!

После перерыва Тарковский с Рербергом разрабатывают предстоящие съемки коридора квартиры Автора. Точка съемки: от входной двери на коридор в ванную. В кадр входит зеркало, висящее в коридоре. Андрей хочет, чтобы в этом зеркале отразилась картина, которую для этого следует перевесить на другое место.

Андрей говорит Рербергу: «Только снизу лица не будем снимать. Смотреть на человека снизу — это неестественно».

Рерберг командует осветителям: «Пожалуйста, включите симфонию света по коридору, ванной...»

14 февраля

Сегодня отрабатывают проходы по коридорам квартиры.

Андрею не нравится чашка, которая попадает в кадр. Он обращается к Рербергу: «Гоша, ты не возражаешь, если я открою стекло одной книжной полки?» «Не возражаю», — соглашается Рерберг.

Опять что-то не ладится, и Андрей кричит: «Ну что я просил? Чтобы администрация была на съемках! Чтобы мне помогали! Чтобы был хозяин! Это невозможно... Мое здоровье мне, в конце концов, дороже, чем эти съемки!»

Не знаю насчет «хозяина», но «хозяйка» отсутствует, как всегда...

Роль «хозяйки», конечно, формально принадлежит Ларисе, но она чем дальше, тем больше позволяла себе появляться на площадке, когда ей заблагорассудится, передавая свои функции Маше Чугуновой, которая разрывалась, но не могла выполнять сразу две функции. Поскольку «другим» и «посторонним» Лариса не доверяет.

Когда я вошла в декорацию квартиры, выстроенную Двигубским, очень красивую саму по себе, мне показалось, что при всей красоте квартира эта неживая и нежилая, слишком большая, не несущая в себе образ старых москов-

ских интеллигентских квартир с запахом пыли, которую мне лично хотелось бы видеть и ощущать в данной сцене.

Теперь и Тарковский жалуется: «Квартира слишком большая... гигантская... неправдоподобная...» Ну вот!

22 февраля

Снимается вечеринка с испанцами в квартире Автора. В следующем кадре: крупный план Алеши—Игната, наблюдающего за пирушкой со стороны. Андрей спрашивает Рерберга: «Гоша? Как будем снимать? На каком фоне? А впро-

«Зеркало». Отец — О.Янковский, Мать — М.Терехова

чем, делай как хочешь, а я посмотрю только, нравится мне или нет. Или ты сам посмотришь?»

Стеклянные двери всех комнат открыты настежь. Андрей постоянно заглядывает в свою толстую тетрадь. Во время работы он с ней не расстается, видимо, что-то сверяет. Смотрит в глазок камеры, которая поставлена снимать план, в котором через дверь проглядываются и коридор, и окно с цветами на подоконнике. В этом кадре должен появиться Игнат. Андрей смеется: «Кажется, что этот кадр снимается во дворце у сказочного царя». Тогда Рерберг хочет передвинуть шкаф с зеркалом, который тоже находится в кадре, чтобы в этом зеркале не отражалось ничего лишнего. Андрей оберегает Рерберга: «Гоша, не двигай один! Коля, где вы все? — и, обращаясь к Игнату: — Давай веселее! Веселее-то можешь смотреть? Ведь ты смотришь на Терезу, которая танцует фламенко. — Снова глядит в камеру: — Это уже кадр из Бардема. Вот, если бы и ты, Гоша, снял с таким светом, то я бы тебя озолотил. — Смеется: — Пообещал режиссер оператору».

Рассаживая на диване Терехову и Анхела (испанца), Андрей жалуется: «Я стал забывать слова. Это просто результат крайнего нервного истощения». Некоторое время спустя, оглядев декорацию, хвалит: «Вот это хороший свет, то есть хорошее отсутствие света. Дать бы такой кадр снять студенту-оператору».

Комментарий Тарковского к плану «Книги сопоставлений»

«Мое вступление должно объяснить, каким образом будут освещаться проблемы. В главе об искусстве нужно, чтобы стало ясно, что искусство не имеет ничего общего с познанием, но зиждется на стремлении человека к самопознанию. И из этого общего стремления человека к самопознанию развиваются религия, философия, искусство.

Книга будет идеалистичной по всем пунктам, и ее никогда не выпустят!

Искусство — это попытка понять бесконечность. Как и религия, и философия.

Время как философская категория. Проблема времени — одна из самых загадочных и закрытых для человеческого познания. Здесь нужно ввести ассоциацию с литературой, поэзией, живописью и музыкой. Существует *как бы* настоящее, но оно все время скользит из будущего в прошлое, однако никому не понятно, как это происходит.

Искусство занималось проблемой времени. Пикассо, например. Но более всего временем занималась литература. Кино возникло позднее и для того, главным образом, чтобы осмыслить категорию времени. Новый, важнейший этап развития человечества начнется, по моему убеждению, тогда, когда будет решена проблема времени. Я совершенно убежден, что время обратимо. Время в его действительном значении очень далеко от простого обывательского понимания «что было и что будет». Но человечество, очевидно, еще не скоро научится понимать время в его сути и извлекать из этого практические выводы. Во всяком случае, кино родилось накануне решения этой проблемы, или вернее, накануне ее осознания.

Надо будет уточнить, почему именно в кино проблема этики носит наиболее острый характер.

Время — это та реальная форма, в которой существует для нас материальный мир. Сюда следует подверстать тему первоэлемента, из которого строится кинотворчество. Сюда же проблему поступка. Живопись, например, с поступком не связана — в таком смысле, как кинематограф. Потому что кинорежиссер оперирует самой реальностью, и проблемы у него в связи с этим нравственные, а не моральные. И вообще кинематограф нужно сравнивать не с другими искусствами, но с самой жизнью.

Прояснить связи: этика — поступок, творчество — жизнь.

Мысль о синтетичности кино может возникать только от полной безграмотности. Дикая мысль!»

Перечитывая свою статью из сборника «Когда фильм окончен», Андрей на фразу «жизнь прекрасна» отвечает: «Какое «жизнь прекрасна»? Ё-мое?!» И вдруг говорит мне: «Ничего-ничего. Скоро мы их всех задавим... советскую власть, причем, морально, а не физически. Понимаешь?»

Читая дальше, изумляется: «Чапаева» братьев Васильевых привожу в пример! Ну и примерчик! Рафаэль! О-оо... Чушь!»

Об Эфросе и Товстоногове Тарковский говорит: «Еврейское рукоблудие вместо крепких вожжей — все это московское глубокомыслие меня не устраивает».

«В «Зеркале» от начала и до конца рассматриваются только нравственные проблемы. Это рассказ о самых важных внутренних связях и проблемах детей и матерей. И мне очень важно, чтобы в публикациях о «Зеркале» была ясно высказана мысль о том, что картина призывает к нравственности».

В этот момент раздается телефонный звонок. Это звонит Рерберг. Андрей говорит ему, что на хронику военных лет он хочет положить стихи о Матери, где Мать плачет, — «Игнатьевский лес».

Я спрашиваю про эпизод с военруком. Андрей отвечает мне, что Рерберг предлагает его выбросить, но сам он сомневается. «Понимаешь ли, в этой сцене есть некая дремучесть, недостающая всей картине. Я волнуюсь, не будет ли она слишком «интеллигентной», слишком уравновешенной, в дурном смысле асоциальной. Вообще, конечно, может быть, почистить и всю карму не мешало бы. Но без военрука «повисают» и Переделкино, и вся хроника, все становится какой-то плешью, ерундой, понимаешь? Мне это ясно! В кондовости военрука есть свой смысл: возникает ситуация, в которой люди не могут говорить слова, но действуют. И в этом есть правда, есть жестокое обращение с характерами, есть... необходимая доля маразма... Должен сказать, что самый приятный момент — когда надеешься и ждешь, что что-то из твоей затеи получится... А когда смотришь уже готовое произведение на экране — даже если кажется, что получилось, — чувств уже никаких нет. Нет чувств. Вот если бы мне удалось смонтировать картину не более чем в три тысячи метров, то цены бы мне не было!

Но как это смонтировать?.. Мария Ивановна появляется в дверях квартиры Автора, но не входит. А Терехова (Мать) не летает — если бы летала! Она висит, как в загробном мире, над кроватью, обернутая мокрой простыней. И когда она висит в воздухе, мне нужно, чтобы все было понятно».

Я говорю Андрею, что можно выбросить некоторые проходы в эпизоде «Типография», но он не согласен: «Нет, это ощущение у тебя, оттого что ты смотрела неозвученный материал, который повисает точно в вакууме, а когда будут продолжены звуки, шумы, то возникнет атмосфера томительности».

«Зеркало». Мать — М.Терехова, Алеша — Игнат Данильцев

Я говорю также, что картина выглядит слишком большой. Тут Андрей соглашается: «К сожалению, да! Это правда, увы!»

И тут же: «А представляешь, насколько финал будет сильнее звучать, если я музыку уберу пораньше, а затем положу на изображение только шумы и шорохи деревьев, а? Только вот не знаю, что делать и как монтировать: одну серию или две? Ладно, пока не буду об этом думать...»

Андрей говорит о том, что ему близок Томас Манн прежде всего потому, что в прекрасном он видит безобразное и в ужасном прекрасное, что все существует в двуедином сплаве. Как замечательно дана в «Докторе Фаустусе» тема «болезнь — гений».

И снова переходит к «Зеркалу»: «Я боюсь, очень боюсь показывать картину моей матери. Я в этой картине со всеми рассчитался (*нервный смешок*): с первой женой, с мамашкой, папашкой, со всеми... Фильм-поступок, он как ребенок, то ли родится, то ли нет, то ли здоровым, то ли уродом. Это не то же самое, что экранизировать какой-то сюжет. Это сама жизнь, это часть жизни самого автора. Мне важно, чтобы после этого фильма оставалось какое-то общее впечатление. Мне совершенно не важно, поймет кто-то картину или не поймет, но мне важно, какое у зрителя останется ощущение от фильма в душе».

14 марта

Смотрела вместе с Андреем дубли двух эпизодов: испанка разговаривает с первой женой Автора, объясняя, почему она не может вернуться в Испанию, и Лялька у печки.

В монтажной монтируются «Сережки». Новости с музыкой: теперь собираются озвучивать Пёрселлом. «А что, Альбинони не будет?» — с сожалением тяну я, потому что за многие месяцы сжилась с мелодией, которая воодушевляла Андрея в процессе всех съемок «Зеркала». Но он отвечает, причмокнув языком: «Нет, не будет. Все это ерунда!» Вот тебе и на! В этом весь Андрей: то «гениально», то «ерунда»!

На мониторе в монтажной возникает Игнат в разных ракурсах на крупном плане. Андрей командует: «Стоп! Люся, здесь эти планы расклеим». Люся Фейгинова, монтажер, спрашивает: «Вы заметили, как в этом плане рука входит?» «Вот-вот! Так и нужно, — комментирует Андрей. — Нужно, чтобы рука постепенно входила, чтобы страшно было».

Сегодня, как только я пришла, Андрей сообщил мне, что у него высокое давление. Лариса, однако, вносит коррективы: «Женя (врач. — *О.С.*) сказал, что давление нормальное, сердце здоровое и вообще здоров как бык». (Похоже, что болезнь, тем более высокое давление, — это прерогатива Ларисы Павловны, которая часто и привычно жалуется на свое здоровье.) Андрей изумлен: «Лариса, что вы[44] говорите? Это было три месяца назад...»

Андрей отбирает нужные куски музыки и подкладывает их под изображение. От усталости у него очень болит голова, и Лариса растирает ему виски тигровой мазью.

Все уговаривают поставить на финал все-таки Альбинони, потому что все сжились с ним за несколько месяцев. Но Андрей неумолим, полагая Альбинони «слишком демократичным», а у Пёрселла «музыка похоронная». «Как раз то, что мне нужно! — говорит он. — И вообще я хотел бы, чтобы музыка не гремела, а, напротив, стихала к концу финала. Вот появился хутор — и всё! Убрать музыку, и пошли нормальные шумы, синхронные шаги. Потом, может быть, заорут диким голосом, знаете, как орут дети? Нет, здесь нам нужен именно Пёрселл, а Альбинони неблагороден». Тут вклинивается Лариса: «Андрюша, как голова?» «Не знаю... Когда вы меня гладите, всегда хорошо».

Когда монтируют игровые сцены с испанцами и хронику, Андрей взрывается: «Не нравится мне все это, плохо монтируется, все разваливается. Ясно одно: все должно быть в два раза короче! Может быть, лестницу переснять?»

15 марта

Предварительный просмотр смонтированного материала перед показом Сизову, чтобы запросить разрешение на две серии.

Тарковский объясняет Рербергу: «Испанцы просто не вошли, лежат не смонтированные, нет последней сцены Тереховой, нет материала, который должен идти после «Сережек», а без этого Ритин крупный план не держится, нет финала, нет второго кадра к финалу, нет «мокрой комнаты», нет парящей Риты... Мы сейчас предстанем в очень невыгодном свете». Рерберг спрашивает: «А сколько сейчас всего материала?» «Не знаю, — отвечает Андрей. — Этого вообще никто не знает, потому что нет времени посмотреть. Конечно, завтра у Сизова будет паника страшная. Может быть, отказаться от просмотра?»

Мы с трепетом заползаем в зал. Андрей предупреждает: «Я буду просто комментировать материал, так что ни на какие эмоциональные впечатления не рассчитывайте!»

Вот моя запись последовательно чередующихся сцен в этом варианте монтажа. После титров — сон, черно-белый, с просыпающимся мальчиком, ветер. Пустая квартира, телефонный разговор. Мальчик в воде. Разговор с женой, испанцы — тема корней. После испанцев — типография. Разговор Игната с Отцом по телефону. Лиля с трещиной губой. Неразорвавшаяся граната. Военная хро-

[44] Андрей был со своей женой на «вы».

ника. Плачущая женщина. Переделкино, чердак с Леонардо. Приезд Отца с фронта. Увертюра к «Тангейзеру». Разговор с первой женой (что такое писатель, поступок, душевное потрясение). Игнат во дворе и горящий куст. Военная хроника с перетаскиваемой пушкой.

Мне кажется, что в данном подборе материала не хватает многих кусков, особенно хроники. Например, мне очень жалко кадров с убитой лошадью и плавающими в воде деньгами...

После просмотра Андрей в ужасающем настроении, повторяет: «Все это произвело на меня крайне удручающее впечатление. Все разваливается. И кому все это нужно?! Просто ненавижу эту картину!» Но тем не менее обращается ко мне с вопросом, предполагающим надежду: «А тебе что показалось? Ничего?» И после того как я употребляю все красноречие, чтобы объяснить, какой это замечательный материал, Андрей резюмирует: «Понимаешь, картина должна быть, точно капля, выжатая из камня».

30 марта

Андрей и Лариса были у нас на Ломоносовском. Андрей приехал первым. Он был радостно возбужден. Давно не видела его таким воодушевленным. Сообщил, что сегодня был у Мишарина (соавтора сценария «Зеркало»). «Теперь все в порядке. Я наконец понял, о чем картина. Только сегодня, представляете? Теперь все в полном порядке. Ха-ха-ха, ведь это фильм не о Матери, совсем не о Матери!»

Я удивляюсь про себя. Мне кажется, что давно уже ясно, что фильм об Авторе, это его лирическое повествование.

«Мы сегодня придумали сцену, ключевую для всей картины. В сцене этой все соберутся у постели Автора. Он болен. Врачи. Его спрашивают, мол, ну как дела? А он отвечает что-то вроде: «Да плоховато». Тут дело в совести, в памяти, в вине».

«Зеркало». Алеша — Игнат Данильцев

3 апреля (*канун дня рождения Тарковского*)

Сегодня Андрей репетировал свою смерть. Репетировал и снимал. Когда он лежал в постели в павильоне студии, то я обратила внимание на его болезненно худую грудную клетку.

Вот он вскочил с постели, выясняя с Рербергом, каким образом из его руки перед смертью выпорхнет птичка. В павильоне шум, и Андрей кричит: «Тихо там! И умереть не дадут спокойно!»

Затем вместо Андрея в постель ложится Рерберг, чтобы Андрей мог проследить кадр, который предстоит снимать.

Птичек принес странный глухой человек. Это чижики. Один из них летать

«Зеркало»

не может и послушно сидит на руке хозяина — к нему каждый раз подлетает второй чижик, выпархивающий из слабеющей руки умирающего Автора.

Андрей говорит Рерберу, чтобы он панорамой снял кавардак в комнате и Терехову. Но Рерберг возражает: «Нет, так снимать не будем». Андрей изумляется: «Почему?» «А потому, что это неинтересно. Вот придумай, чтобы в этом кадре что-нибудь происходило, тогда и снимем». «Ну так в этом кадре и нет ничего, правильно». — «А вот ты сделай так, чтобы ничего не было, а было интересно». «А! — с удовлетворением догадывается Андрей. — Ишь, чего захотел!»

Слышится указание Кушнерева: «Любочка, дай кровь!» Это для пятнышек, которые птичка оставит на простыне.

Ну и новелла! «Веселенькая»!

Новый просмотр

Материал уже был показан Ермашу и Бесси, директору Каннского кинофестиваля.

Игнат перелистывает страницы Леонардо в Переделкино. Объяснение с женой: «Весь ужас состоит в том, что ты похожа на мою мать». Телевизор с сеансом у логопеда. Сцена с Солоницыным на хуторе. Крупный план плачущей

Матери и стихи: «И, Боже правый, ты была моя». Пожар. Сон мальчика, он встает из кроватки. Разговор по телефону. Хроника испанских детей под мелодию фламенко. Типография. В этом месте Андрей дает указание: «Здесь можно поставить хронику со стратостатами, между типографской проходной и дождем». Квартира Автора с Огородниковой. Сиваш. Возвращение отца. Военрук. Новый разговор с первой женой, куст, явившийся в виде горящего ангела...

Андрею весь этот вариант так не понравился, что даже не досмотрели до конца.

Сегодня он мне сказал: «Если все связи прояснить и сделать легкодоступными, то вся картина рухнет».

Просмотр фильма на худсовете объединения студии

Андрей предваряет сеанс словами: «То, что вам предстоит сегодня увидеть, отличается от предыдущего варианта. Тогда мы торопились, нам нужно было получить разрешение на две серии, и слишком рано показанный материал произвел ненужное впечатление. В новеллах «Военрук» и «Сережки» я учел замечания Наумова, так что, надеюсь, сейчас акценты изменились. Вся бе́да в сложности восприятия этого фильма, потому что он монтируется не по сюжетному принципу. Если говорить о сюжете в общепринятом смысле — здесь нет развития судеб. Этот просмотр важнее предыдущего, потому что я настаиваю на этом варианте. Но для действительно цельного впечатления, конечно, необходимо полное завершение картины».

Новый монтаж. Пролог с логопедом. Хутор с прохожим. Стихи на кадрах хутора, детей, клубники. Мать поеживается у колодца и сразу возникает атмосфера. Музыка переходит в сон: ребенок поднимается и бежит к двери. Сон, где Мать моет голову, смотрится в зеркало, а в отражении Мария Ивановна, то есть Мать в старости, и пейзаж Леонардо: связь поколений, связь времен, призрачность реальности, взаимопроникновение эпох. Разговор с Матерью по телефону. Типография. Пожар. Первый разговор с женой Натальей вплоть до реплики: «Развлеки их (испанцев. — *О.С.*)». Хроника корриды, испанские дети. Взгляд девочки на Игната, его реплика: «Я ухожу». Огородникова в квартире у Автора, точно овеществление духа квартиры, тех, кто где-то когда-то жил, преемственность, связь времен, ушедшие годы, одиночество, те же проблемы, все уже было...

Этот фильм дает «идеалистическую картину мира», вот он перед вами, зыбкий и вечный, таинственный, идеалистический мир символов, видимостей, скрывающих сущности, его можно пощупать, ощутить его круговорот, спираль, взаимоотражение. Огородникова как будто что-то вспомнила в тот момент, когда Игнат читает. Фото бабушки. Внук. Приход бабушки. Поколения смотрятся друг в друга и трагически друг друга не узнают. Разговор с Отцом. Лялькин крупный план с треснувшей губой. Чердак с Леонардо, мальчик читает. Военрук. После фразы: «Еще ленинградец блокадный» — хроника войны. Финал новеллы с военруком вплоть до птички, садящейся мальчику на голову. Переделкино, приход Отца с фронта. Второй разговор с Натальей со слов: «Хоть бы ты чаще появлялся у нас». Далее: «Мне всегда снится один и тот же сон». Сон. Сережки. Утешение. Новый сон: молоко, возврат в дом, керосинка, щенята — черно-белое изображение переходит в цвет на словах Марии Ивановны: «Там керосинка коптит». Старая Мать идет по лесу, собирая детей. Сзади стоит молодая Мать. Болезнь: память и есть совесть. Птичка. Хутор, молодые Мать и Отец, вопрос Отца: «Ты кого хочешь, мальчика или девочку?»

Обсуждение материала на худсовете

Марлен Хуциев. Я свежий зритель, понимаю, что сделано очень много, все пришло к завершению. В целом материал поразил меня, но нужно, конечно, смотреть его еще в окончательном виде. Самое сильное впечатление, можно сказать, изумление вызывает поразительное проникновение в суть ощущения, как жива природа: погружаешься в рассветы, ежишься от сырости. Все это складывается в нечто своеобразное и индивидуальное, что, с моей точки зрения, на-

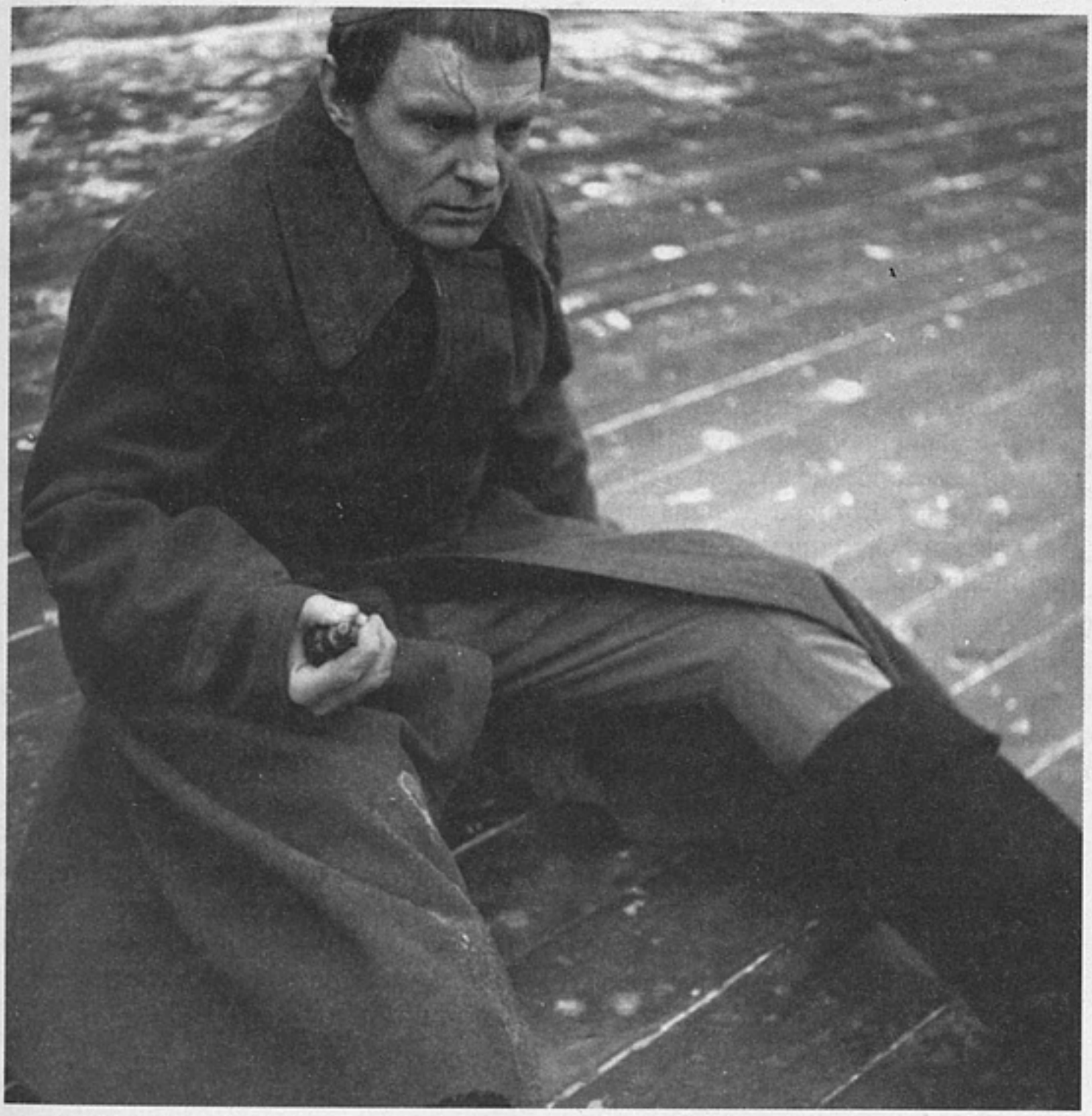
до поставить в заслугу картине, ибо это поэтическое произведение. Но все же требуются и некоторые уточнения. Лично я воспринял фильм полностью, но если другие его не поймут, то будет обидно. Если взять для примера стихи Пастернака, то мы увидим, что иногда они читаются легко, а иногда, чтобы их понять, требуется большая работа читателя. А вот Пушкина всегда легко читать, его мысль всегда ясная и глубокая. Так вот эту картину нужно вести от Пастернака к Пушкину. Например, фраза: «Мне часто снится один и тот же сон». Для меня этой фразы достаточно, чтобы воспринимать фильм дальше, но другим нужны еще какие-то дополнения, чтобы пойти за автором. Когда что-то сделано здорово, то хочется, чтобы это было понятно всем. А пока чего-то не хватает, чтобы картина засверкала в полную меру.

Юрий Бондарев. Мне фильм абсолютно понятен. Он об ощущении человеком счастья. Однако когда человек задумывается о том, счастлив ли он, то становится несчастлив. Фильм об этом. Но вот где-то в середине мне не хватает этого слова «счастье». Когда я слышу прямой диалог, то воспринимаю его как реальность, а стихи — это отражение реальности. Слушая стихи, я должен включать разум, но разум включать не надо. Не нужно здесь искусства в искусстве. Мысли о своем круге, о корнях будят мысли о человечестве. Сны сделаны великолепно. Каждый исходит из своих снов, а иногда они так прекрасны, что не хочется возвращаться в реальность. Фильм очень интересный. Это фильм Тарковского. И если кому-то кажется, что он будет не всем понятен, то это не критерий для оценки! Чего мне не хватало? Большей наполненности жизни героя, большего разнообразия жизненных впечатлений — пока что все немного монотонно. Но как бы то ни было, это прекрасный авторский фильм! И побольше бы таких!

Лазарь Лазарев. Очень интересно. Сразу же хочется посмотреть фильм еще раз. Когда смотришь его поэпизодно, ничто не вызывает сопротивления. Бытовые эпизоды густо насыщены социальным содержанием, военрук узнаваем, эмоционально точен эпизод в типографии. Это самое настоящее искусство! Но как редактор я буду строг. Что можно улучшать? Кое-где возникающая излишняя ясность вызывает у меня протест, потому что высказываемая мысль становится сентенцией. Например, разговор у постели Автора. Мысль фильма состоит в том, что человек и есть некое накопление нравственных и художественных ценностей. Когда память болезненна, тогда это вид патологии, тогда надо избавляться от памяти. Что касается монологов самого Автора, то они иной раз многословны, иной раз излишне выспренни. Смоктуновский читает текст очень абстрактно, нет в нем отношения к событиям или людям. Арсений Тарковский тоже читает стихи без эмоционального напора. А когда стихи звучат чистенько и гладко, тогда закономерно возникает такое ощущение, о котором говорил Бондарев. Стихи отделяются от изображения. Мне кажется, что много Игната. И последнее. В некоторых блоках монтаж сложился, а в некоторых не очень-то. Например, мне кажется эмоционально преждевременным эпизод с испанцами. Сцена болезни и последняя сцена дают ощущение двух финалов. А вообще, это фильм о духовном мире нашего современника, о том, что такое время могло сформировать именно такого человека.

Елизар Мальцев. Я воспринял этот фильм как новое явление в искусстве. Это новая эстетика, новый язык. Картина меня потрясла, хотя я еще не все понял. В ней есть одна особенность, которая должна помочь ей дойти до большого экрана, — она не затрагивает политические вопросы. Картина ясная и чистая — о внутренней жизни человека, о его пути, о его ошибках и обретениях. При этом она не рождает пессимистических настроений. Она помогает всем нам, каждому из нас разобраться в своем духовном хозяйстве. У меня есть только два замечания. Категорический протест вызвали стихи — это искусство второго отражения. Не стихи сами по себе, а их присутствие в фильме. Музыка такого ощущения не вызывает, а стихи вызывают. И второе. Все-таки иногда не хватает каких-то смысловых акцентов, чтобы понять некоторые переходы. Люди могут иногда даже не понять, как связаны между собой действующие лица. Эмоционально же я воспринимал эту картину так, точно она сделана обо мне и о моей семье. Я не знаю, в чем ее современность, но мне ясно одно: если она меня затрагивает, значит, она современна.

Константин Пудалов. Просмотрев картину, я пришел в состояние волнения, если не сказать — полного потрясения. Мне было показано трудное, сложное, недосказанное, недоговоренное взыскательного к себе художника. Прошу меня простить, но я понял все! И должен не согласиться с одним из ораторов. Пушкин тоже бывает непонятным. Картина рассказывает о мгновениях прожитой жизни, которые всегда с тобой, которые снова и снова осмысливаются и переосмысливаются. Если бы тему фильма можно было выразить в двух словах, тогда не стоило бы его снимать. Мне стихи не мешали, и читаются они прекрасно: очень хорошо, что они мне не навязываются. А сочетание военной



«Зеркало». Военрук — Ю.Назаров

хроники со стихами в смысловом отношении очень точно и емко. Здесь есть неотчетливое, но гармоничное соответствие. Однако мне страшно за картину, за ее многоступенчатость. Здесь есть алогизмы, законно использованные художником, и не нужно, чтобы все было понятно до конца. Если все прояснить и разжевать, то, может быть, многомиллионные массы и выиграют, а вот картина проиграет. Это большое художественное явление. Я согласен, пожалуй, только с тем, что испанцы не очень понятны. Но мне нравится, как Смоктуновский читает текст, что он ничего не вещает, что ему самому не все ясно и он не навязывает своих решений. Хотя местами есть длинноты и некоторое многословие.

Леонид Нехорошев. Сейчас я вижу, что проведена очень большая работа по сравнению с предыдущими вариантами монтажа. Что же все еще не доведено до конца? Есть сложность фильма, идущая от глубины содержания. Это одно. Но есть сложность, возникающая просто от недодуманности, недовыстроенности эпизодов или их соединений, как, например, в сцене с испанцами. Мне кажется, что текст Леонардо да Винчи, читаемый Смоктуновским, и эпизод с самим Тарковским в финале суживают мысль, формулируя ее, хотя на протяже-

нии всего фильма автор давал своим зрителям возможность свободно додумывать смысл. И это не идет на пользу картине.

Владимир Наумов. У меня есть ряд вопросов, хотя представленная сейчас картина бесспорно лучше того, что мы видели раньше. Я принимаю условия игры, которые заявляет сам автор. Я готов внимать эпизодам, скрепленным чисто эмоциональными связями. Но все равно остаются неясности. Мне часто было непонятно, где совершается переход от снов к яви, от настоящего в прошлое. Вся эта путаница мешает понять эмоциональную мысль автора. Картина грешит некоторым однообразием ритмов, событий, эмоциональных состояний. Не понимаю, Андрей, зачем ты выбросил хронику с надувными шарами. Это ослабляет картину и суживает ее мир. Иногда мне мешала излишняя многозначительность. Мне не нравятся сны с колышущимися занавесками, весь этот сказочный мир сказочных вещей. В новелле с военруком мне кажется, что всепоглощающим желанием всех мальчишек во время войны было взять патрон в руки. И я не могу перенести этот крупный план с пульсирующим мозгом. Мне не нравятся постельные сцены. И я согласен насчет испанцев: они не получатся, и нечего морочить себе голову!

Герман Кремлев. Мне картина нравится с самого начала, и мне она ясна тоже с самого начала. Картина очень эмоциональная. Мне все понятно, я даже понял, кого и что изображает Огородникова, хотя это мне ничего не прибавило. Философия этого фильма в том, что у нас есть долги перед нашими близкими, как сказал поэт, «что прошло, то будет мило». Пролог вырезать не надо — он говорит о раскрепощении духа. Я считаю, что то, что мы видели, — уже готовая картина, которой не хватает только шумов и музыки. Очень понравился мне и новый финал. Вот и разрушена легенда об «упрямом» и «ничего не слушающем» Тарковском! Сегодня мы видели, что это не так. Кроме того, картина эта совершенно правильная в своем идейном звучании.

14 мая

Тон-ателье. Сегодня и завтра последние дни перезаписи, и завтра же вечером просмотр. Перезаписываются кусок у кровати спящего ребенка в доме врача Лебедева, сцена с петухом и «утешение».

Андрей говорит звукооператору Саше: «Здесь важно, чтобы прослушивалось какое-то стрекотание кузнечика, иначе отсутствует конкретность. И, ребята, будьте осторожны, а то вы меня пугаете, но мне не страшно. Состояние должно быть, а не литература». Последние две фразы Андрей говорит на микшер, когда на изображение спящего ребенка вводится хор и звук грома. Потом обращается к композитору Артемьеву: «Такое зависшее тревожное состояние — оно вообще свойственно нашей картине, ты заметил?»

8 июля

Не была на студии месяца полтора-два.

Идет новый просмотр у Сизова в период второй пролонгации срока сдачи картины.

В фильме используется музыка Баха, Перголези, Пёрселла. Пролог. Хутор, мать сидит на плетне, сцена с Солоницыным, авторский текст: «Дорога от станции шла...» На стихах «как сумасшедший с бритвою в руке» — изображение пожара. Сон: мальчик, листва, ветер и возглас: «Папа!» Мальчик встает с кроватки. Мать моет волосы. Отец поливает ей на голову воду. Квартира с осыпающейся штукатуркой. После смотрящего из зеркала отражения старой Матери на фоне леонардовского пейзажа телефонный звонок в пустой квартире. Рука у огня. Типография. На проходе по коридору вставлены стихи Данте: «Земную жизнь пройдя до половины...» Кадр пожара. Наталья смотрит на себя в зеркало. Хутор (новая сцена). «Когда вспоминаю мать, то у вас одно лицо, жалко вас одинаково». Испания, бомбы, дети. Девочка, а затем хроника аэронавтов под музыку. Под ту же музыку Игнат листает альбом Леонардо да Винчи на чердаке, подходит к окну, крупный план. Квартира Автора. У жены рассыпалось содержимое сумки. Мать уходит. Телефонный разговор с Отцом. Крупный план девочки с треснувшей губой. Он на нее смотрит (новый план),

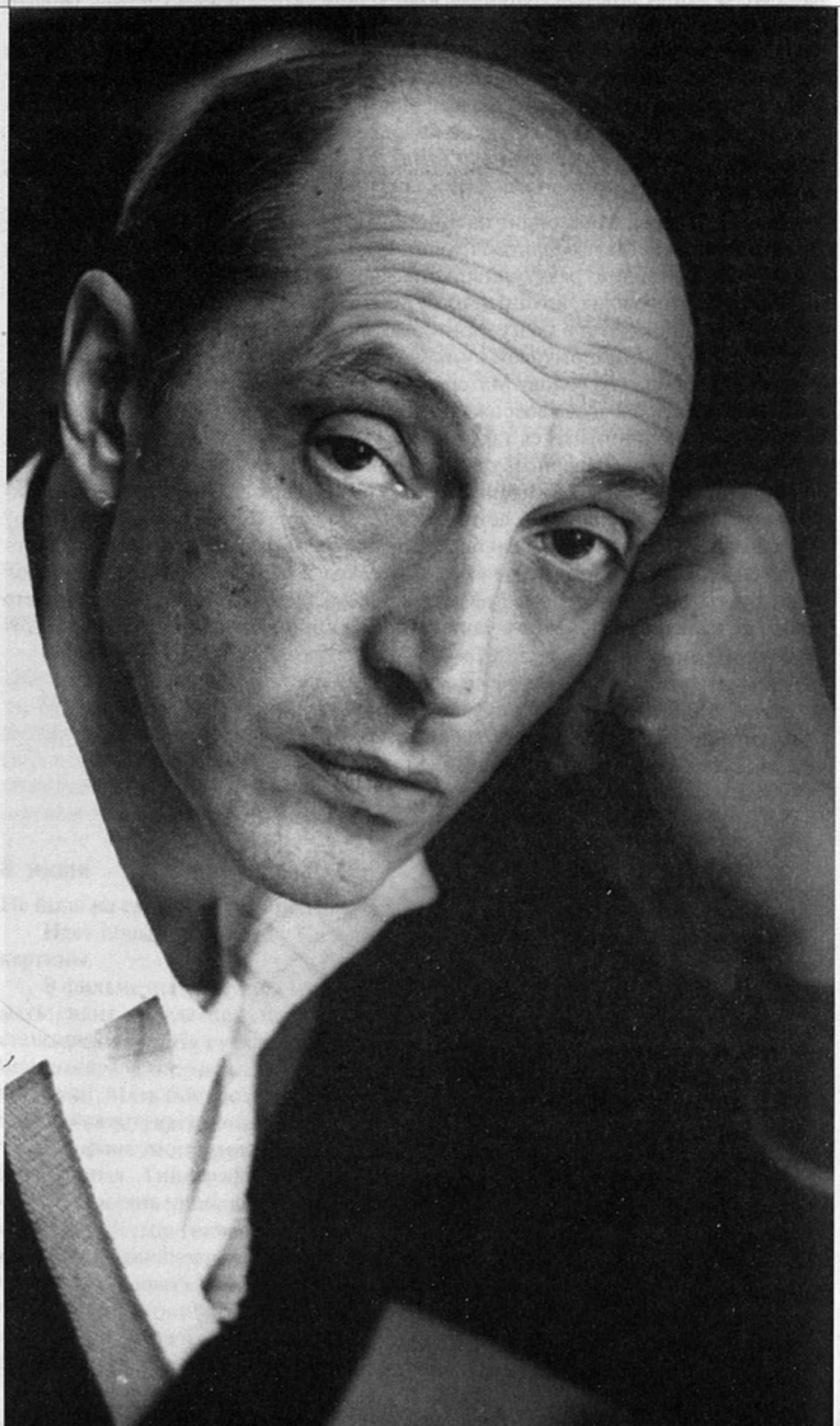
и она идет, точно под дулом пистолета. Брейгель. Военная хроника, фотографируют немецкие трупы, плавающие деньги. Хиросима. Наши солдаты. Стихи. Вьетнам. Израиль. Стихи. Мао, инцидент на границе. Площадь. Блокадник с птичкой. Приезд отца, Мать разжигает печку. «Маруся, а дети где?» Второй разговор с Натальей: «Пускай Игнат живет со мной». Сон, один и тот же сон: хутор, Дуня в зеркале, хутор в цвете и черно-белый сон. Новелла «Сережки» начинается с общего плана «пятистенки» — это новый план! После «утешения» дети убегают из дома (новое!). Стихи звучат на бывшем проходе к хутору. Музыка на крупном плане с молоком. Маленький Игнат плавает в реке (новый план), Мать стирает на берегу, щенок в пустой комнате. «Что? Керосинка коптит?» Врач у кровати больного. Птичка. Финал: «Ты кого хочешь, мальчика или девочку?»

2 сентября

Просмотр нового варианта картины, так как Борис Павленок не подписал акт о принятии «Зеркала».

Немой. Титры. Мать сидит на заборе. Автор начинает рассказ. Прохожий: «...это орешник?» Мать: «Ольха». (Жестковатый педантизм в характере Матери сталкивается с теплой, раздумчивой странностью Прохожего.) Уход Прохожего. Ветер. Повтор кадра, крупный план Матери, как воспоминание Автора, который вновь прокрутил в мозгу, притормозил. Возвышенность стихов, творчества в столкновении с бытовой линией, развод. Сон: мальчик встает дважды. Отец поливает воду на голову Матери — какая-то жуткая интимность. Две Матери смотрят как бы через возрожденческий пейзаж друг на друга, друг в друга. Типография воспринимается так, словно Автор говорит после разговора с Матерью: «А было это, наверное, так...» И пошло... И парафразы из «Бесов». Лебядкина — это уже все фантазия Тарковского и его развивающиеся представления о Матери... Испания — дети — шары... Автор: «Сколько мне было тогда? Что я делал?» Переделкино, сын перелистывает альбом Леонардо. После встречи детей (Алеши и Марины) с Отцом переход в современность на реплике: «Хоть бы ты чаще бывал у нее (у Матери. — *О.С.*). Почему мне никогда ничего такого не являлось?» — «Мне с удивительным постоянством снится один и тот же сон...»

Продолжение следует



Михаил Козаков

МИХАИЛ КОЗАКОВ

Третий звонок

Эксгибиционизм... Что за слово такое? У меня на тель-авивской книжной полке каким-то образом затесавшийся краткий словарь иностранных слов, впопыхах прихваченный из Москвы. Ищу это привязавшееся ко мне слово. Не нахожу. Ну-ка, еще раз: экс... экс... экзистенциализм. А оно-то что означает? Проверим на всякий случай эрудицию. «Экзистенциализм — от латинского «экзистенция» (существование) — крайне реакционная форма современного идеалистического мракобесия в буржуазной философии и литературе, стремится подорвать доверие к науке, доказать бесцельность нравственности и бесплодность революционной борьбы. Одно из гнусных средств отравления общественного сознания идеологами империализма».

Батюшки светы! Да ведь я прихватил с собой словарь 1950 года! В поспешных сборах не обратил внимания на дату выпуска — какая прелесть! А слова «эксгибиционизм» в этой книге нет вообще. «Эксгумация» есть, но это пока не то. Я-то занимаюсь, наверно, душевным эксгибиционизмом, при этом всю жизнь. А что такое, если вдуматься, актерство? Тот же эксгибиционизм в каком-то смысле, выставление себя, своих ран напоказ почтенной публике. Но там я актер, прикрыт ролью, маской. Если роль хара́ктерная — и подавно. Даже лирический поэт Высоцкий подчас прикрывался масками, лицами, от которых говорил или пел. Прикрыться, защититься! Где грань? Чем отличается выстраданная исповедь от душевного эксгибиционизма?

Да ну их всех с их терминами, словами и словарями. Ты дал себе слово не трусить, так сдержи его до конца! А там будь что будет: исповедь так исповедь, в любой форме. Время торопит: скоро третий звонок. Что тебе почти всю жизнь не дает покоя? Когда все твои грехи встают над тобой, как темные горы, какая гора выше и чернее других? Чего ты, втайне от других и скрывая даже от самого себя, страшишься более всего на свете вот уже почти сорок лет?

О чем ты боишься думать, что гонишь от себя, что мешает жить и всегда, всегда с тобой?

А иногда неожиданно может напомнить о себе в самый неподходящий момент, в самой неподходящей обстановке: эй, не радуйся, не зарывайся, перестань самообольщаться — ты не только не лучше и не честнее других, ты много хуже! Ведь я существую, и меня не вычеркнешь уже из твоей жизни за давностью лет! Ведь ты знаешь, нет ничего тайного, что не стало бы явным. Не сегодня-завтра, все равно когда-нибудь я выползу на свет и расскажу о тебе все! Покайся, исповедуйся, облегчи совесть! И, может быть, тебе станет хоть чуточку легче — у тебя еще есть время.

Пора, дружок, пора, ты слышишь? Прозвенел третий звонок. На сцену, артист, уйми дрожь в коленках и вдарь под занавес свой заключительный монолог. Не бойся! Постарайся не лгать — и тебя поймут. А если не поймут, брезгливо отвернутся от тебя, что ж, значит, и это для чего-то было нужно. Не рассуждай — и будь что будет. Ты слышишь? Третий звонок. Занавес!

Фрагменты из книги.

Когда в 79-м году я решил выговориться на бумаге, хотя бы для себя самого, и по своему обыкновению начал писать, понятия не имея, во что все это выльется и что получится в результате, мне были ясны по крайней мере две вещи: первое — я должен записать на бумаге все, что помню про эту историю, несмотря на то, что многое из нее мне самому неясно по сей день. Второе — описывать «голые факты» я не могу, просто не знаю как. Я, такой-то такой-то по кличке такой-то, был завербован в 1956 году службой КГБ, ее американским отделом, для помощи в борьбе с внешним врагом — американским империализмом. Конкретное задание я получил лишь в 1958 году. Я должен был войти в половые сношения с журналисткой (не помню какой американской газеты) по имени Колетт Шварценбах (жива ли она сейчас?), сам не знаю для чего. Выполнить задание мне не удалось, о чем я написал письменный отчет, подписанный моей кличкой.

С тех пор никаких конкретных заданий мне не давали. Однако время от времени напоминали о себе: звонили по телефону и назначали свидания в разных местах (в гостиницах, на частных явочных квартирах, просто на улицах). Это случалось, как правило, после приемов в американском посольстве или перед приемом в каком-нибудь другом капиталистическом посольстве. Их интересовало мое отношение к послу, его жене или какому-нибудь другому лицу посольства. КГБ никогда не спрашивал у меня про поведение советских людей, бывавших на этих приемах. Они даже не интересовались, кто был. Но из разговора мне делалось ясным, что они знали и без меня всех поименно. Они даже знали, как я сам вел себя на приемах или вечеринках, сколько выпил и что нес в пьяном виде.

Я часто получал от них замечания за мое распущенное и неумное поведение. Мои взгляды на происходящее в нашей стране (СССР), полагаю, им были хорошо известны. Им даже не нужна была информация осведомителей, так как в конце 60-х ими была предпринята одна акция. Вся «головка» театра «Современник» во главе с Олегом Николаевичем Ефремовым была приглашена в особняк КГБ на улице Чехова. Был там и я. Сначала мы сыграли концерт в зале на 100—150 мест, где сидели сотрудники Московского КГБ (некоторые лица показались нам всем откуда-то знакомыми), а затем были приглашены в красивую комнату, где стоял шикарно накрытый стол.

Когда мы поели и выпили водки (а также коньяку), сидевший во главе стола большой чин — он был одет в штатское — начал с нами беседовать о театре, культуре и литературе. Находясь под влиянием винных паров, ободренные дружеским тоном беседы, мы искренне рассказали о себе всё. Иногда за столом возникали даже споры о том или ином журнале, писателе или его произведении. Мы хвалили Солженицына («Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор» и «Случай на станции Кречетовка»), «Новый мир», писателей В.Аксенова, В.Некрасова и им подобных. Ругали: А.Софронова, В.Кожевникова, Н.Грибачева и подобных им. Из беседы нам всем (Ефремову, Волчек, Евстигнееву, Щербакову, Табакову и другим товарищам) стало ясно, что подобные откровенные и дружеские встречи с московскими театрами уже были и еще будут проведены товарищами из КГБ Москвы.

Мы все, очень довольные встречей, поехали репетировать трилогию «Декабристы. Народовольцы. Большевики». Совесть наша была абсолютно чиста. Американский отдел КГБ еще не раз мной интересовался, но никаких заданий мне не давал, сведений даже об иностранных господах не просил. Один только раз произошел довольно неприятный случай. Зная, что я и некоторые мои товарищи из художественной интеллигенции (фамилии не называю — те, о ком речь, узнают себя сами), бывая на приемах и вечеринках в доме американского посла, подружились с первым секретарем американского посольства Робертом Армстронгом, нас попросили об услуге: о встрече с ним в домашней обстановке.

Кроме моих молодых тогда товарищей из художественной интеллигенции в моем доме по адресу Шебашевский тупик, 4 на вечеринке присутствовал и товарищ из КГБ. Его звали Игорь Николаевич (за подлинность имени не ручаюсь). Мы должны были его представить господину Армстронгу как театроведа или художника (точно не помню), что мы и сделали. Когда господин Армстронг почему-то быстро опьянел, чего с ним раньше никогда не случалось, он стал

рассказывать, что любит своего президента, Джона Фицджералда Кеннеди, и всю его семью и что если Кеннеди почему-либо не победит на предстоящих перевыборах, он, господин Армстронг, уйдет из политики. Затем господин Армстронг уснул у меня дома на диване, а мы пошли курить на балкон.

Уже позже один из моих товарищей из художественной интеллигенции рассказывал, что когда он, направляясь из туалета, зашел в комнату, где спал секретарь посольства, в его брошенном на кресло пиджаке рылся товарищ Игорь Николаевич. Заметив растерянность моего товарища из художественной интеллигенции, он велел ему обо всем молчать. Мы еще не раз после этого бывали в доме американского посла на Собачьей площадке господина Армстронга — он был молодой и приятный человек, — пили его виски и курили его сигареты. Один раз я украл у него и вынес под рубашкой книжку «Альманах IV» — «Воздушные пути» на русском языке, изданную в Нью-Йорке в 1955 году, где — в том числе — были опубликованы стихи Иосифа Бродского и стенограмма его ленинградского процесса, сделанная Фридой Вигдоровой. Я очень боялся проносить украденную книгу, когда выходил из ворот дома на Собачьей площадке, так как там был пост и советский милиционер, сидящий в будке, мог меня арестовать и обнаружить альманах, который я украл с книжной полки американского посланника.

Когда господин Армстронг покидал Москву, мы с ним выпили в ресторане «Националь» много коньяку за его счет. Он был трезв, я — не очень, но в краже все-таки не признался.

Когда в 1972 году мой друг Виктор Некрасов написал свою статью «Кому это надо?» и передал ее во все иностранные газеты, мы с ним встретились у меня в Москве на улице Гиляровского, дом 10. Я внизу, встречая его и его жену Галю, увидел две черные «Волги», которые следовали хвостом за их такси. Некрасов их видел тоже. Мы поднялись ко мне и пили много водки с закуской. Когда мы потом спустились вниз, «Волги» стояли на том же месте. Водители и пассажиры, не скрываясь, смотрели на пьяных. После безуспешных попыток поймать такси я, осмелев от выпитого, подошел к товарищам в «Волгах» и попросил доставить нас с Некрасовым по нужному нам адресу. Они отказались. По счастью, нам удалось остановить такси, и мы с Некрасовым продолжили. Где именно, плохо помню.

Утром раздался звонок от товарищей из КГБ. Они встретились со мной и потребовали объяснений. Я письменно изложил свое хорошее отношение к Некрасову и к его статье, о которой он мне рассказал. Они мне, судя по всему, поверили, так как уже потом, зная о наших дружеских связях с Некрасовым, однажды все-таки дали задание.

В 1983 году я собирался с бывшей женой в Австрию, в гостевую поездку. Некрасов жил тогда в Париже, но товарищи из КГБ каким-то образом догадались, что я с ним созвонюсь. И попросили меня, чтобы я написал ему оттуда письмо, где бы объяснил, что пора ему, фронтовику и русскому писателю, возвращаться в свою страну, где ему будет обеспечен хороший прием и все условия для жизни.

Они знали, что Некрасова уволил господин Максимов из журнала «Континент». Товарища Максимова они ненавидели и дали мне компрометирующие его документы, которые я должен был передать Некрасову в письме из Австрии. Я согласился и документы взял. По прилете в Вену я их, предварительно разорвав, бросил в урну. Не потому, что любил товарища Максимова (скорее наоборот), но лишь потому, что, во-первых, отправлять их Некрасову считал довольно глупым, а во-вторых, товарищи из КГБ нарушили этой просьбой данное мне слово не употреблять меня в их действиях против советских и русских людей.

С Некрасовым мы же не просто созвонились, но даже встретились в Вене, куда он специально приехал для встречи со мной. Он даже раздобыл для этого австрийскую визу и на машине своего приемного сына Виктора (Виктор был за рулем) пересек пол-Европы. Мы были с Некрасовым в Вене три дня. Он привез мне много художественной и нехудожественной литературы, которую я частично прочитал там же, в Австрии. Что не успел — дочитал по приезде в Москву.

Однажды мы с ним попали на загородную виллу к одному сравнительно недавнему эмигранту. Эмигрант был художником (фамилию не помню) по имени

Борис. В числе гостей кроме нас с Некрасовым была некая молодая дама из Москвы, гостящая в Европе. Дама (фамилию и имя не помню, хоть убей!) попросила Некрасова захватить ее из Австрии в Париж на их машине. Некрасовы согласились, так как дама была симпатичной и отличалась резкостью высказываний по поводу жизни в советской стране. Я тоже много рассказывал о моей жизни и о том, что у меня на полке лежат снятые мною картины («Покровские ворота», «Попечители» и что-то еще). Некрасов тогда же спросил у меня: «Значит, ты думаешь, что советская власть сделала мне благо, когда фактически выперла из страны?» Я ответил, что да, что такого невоздержанного человека, как Виктор Некрасов, кто-нибудь случайно мог бы стукнуть по пьянке чересчур сильно. Даже до смерти. Разумеется, чисто случайно. «Значит, Софья Власьевна продлила мне жизнь?» — сказал писатель-эмигрант. Та самая дама при этом присутствовала.

Когда я приехал в Москву, товарищи из КГБ со мной сразу связались и попросили о встрече. Я, разумеется, не отказал. Где-то на Чистых прудах, на явочной квартире, мещански обставленной, мы провели около двух часов. Товарищ из КГБ (фамилию не помню) выглядел очень огорченным и попросил рассказать об Австрии. И тогда он уличил меня во лжи и сказал, что у него другие сведения о моих высказываниях в беседах с товарищем Некрасовым. Я сказал, что это ложь, и начисто отрицал свою вину. Он сказал, что это правда, как и то, что у них есть на меня много сигналов.

Во всех разговорах со мной за время моего многолетнего с ними сотрудничества (с 56-го по 88-й год) никто никогда на меня голос не повышал, ничем не грозил, денег мне не платил, званий и квартир не давал. Напротив, были вежливы, предупредительны, просьбами почти не обременяли, всегда выпускали за границу, а дважды и мою бывшую жену (фамилию не называю), за которую я, как член их организации, дважды поручился. Один раз зря. Она, поехав в 88-м году в Америку по приглашению нашего товарища, господина Роберта Де Ниро, осталась там навсегда, бросив и родину, и поручителя. Но даже после этого вопиющего случая КГБ ничего мне не сделал. Товарищи из КГБ даже со мной не встретились. Или не пожелали встретиться.

Полагаю, что у них к этому времени, к 88-му году, начались другие заботы и дела и им вообще стало не до меня.

Чтобы быть честным перед ними до самого конца, добавлю, что кроме двух случаев с бывшей женой я сам обратился к ним с просьбой лишь однажды, когда хотел освободить своего сына от службы в рядах Советской Армии. Я панически боялся войны в Афганистане и предпочел, чтобы он играл в массовках Театра Советской Армии и исполнил свой гражданский долг, состоя там в команде вместе с его товарищами по студии Малого и Московского Художественного театра. КГБ мне в этом очень помог.

Когда я сыграл товарища Феликса Эдмундовича Дзержинского, вступив в конкуренцию с предыдущими товарищами, игравшими эту роль (В.П.Марков, О.Н.Ефремов, В.С.Лановой, А.В.Ромашин, А.С.Фалькович и многие другие), я был награжден Государственной премией РСФСР и двумя премиями родного КГБ с почетными дипломами. Один диплом за подписью товарища Ю.В.Андропова, другой — за подписью товарища Чебрикова (имя-отчество не помню). Я был лично знаком с председателем ленинградского КГБ товарищем Носыревым, поскольку он консультировал картину по сценарию товарища Юлиана Семенова «20 декабря».

Товарищ Юлиан Семенов, произнося тост на банкете в гостинице «Астория», в присутствии товарища Носырева и его товарищей, а также товарищей с «Ленфильма», режиссера картины «20 декабря» (фамилию забыл), руководителя телевизионного объединения режиссера Виталия Мельникова, редактора Никиты Чирского и других товарищей с киностудии «Ленфильм», обратился ко мне со следующими словами: «Ты, Миша, дружи с чекистами. Ты их еще не знаешь. Это замечательный народ». И мы все выпили за наше ЧК (1980).

Родственник товарища Юлиана Семенова товарищ Н.С.Михалков, увидев меня на «Ленфильме» в гриме товарища Дзержинского, наоборот, сказал: «Дзержинского играешь? Играй! Тебе Андропов часы подарит». Товарищ Н.С.Михалков хотел меня очень обидеть вышеприведенным диссидентством.

Я не мог ему тогда сказать все, что я думаю. Во-первых, потому что товарищ Никита Михалков находился при исполнении служебных обязанностей: он был в гриме ковбоя из фильма «Приключения Шерлока Холмса», а во-вторых, не попав в его крайне диссидентскую картину «Раба любви» и не менее антисоветскую картину «Свой среди чужих», я еще рассчитывал, что товарищ Михалков пригласит меня в какой-нибудь следующий свой антисоветский фильм.

Уже находясь в качестве «оле хадаша» (вновь прибывшего) в сионистском государстве Израиль, я испытал приступ удушья, когда товарища Феликса Эдмундовича Дзержинского при помощи петли снимали с гранитного постамента под ликующие крики советского народа. Товарищ Дзержинский показался мне похожим на товарища Гулливера, которого мучают товарищи лилипуты. Возможно, мое мнение частично ошибочно и является следствием мании товарища Дзержинского.

Хотя лично мне и самому хотелось бы увидеть папку с моим делом как тайного сотрудника ЧК — КГБ, я просто по-человечески рад, что дело не дошло до взятия Бастилии, и консерватория имени Феликса Дзержинского тогда уцелела. Если дойдет, то беспристрастный потомок разберется и вынесет свой приговор, сверив содержимое моей папки с тем, что я написал в этом доносе на самого себя. Михаил (фамилию и кличку не называю).

У-ф-ф! Как гора с плеч! Теперь, когда вся эта смердяковщина выплеснулась наружу, я имею право на закрытие занавеса. «Аплодисменты» — не моя книга, не мой удел, я их не жду. Но перед тем как проститься с читателем, если эти рукописи все-таки станут книгой под названием (решил окончательно) «Третий звонок», я хочу вместо юбилеев, которые никогда не справлял, вместо митингов, на которых никогда не бывал, вместо диспутов, в которых никогда не участвовал, тихо испросить прощения у всех, с кем прошла моя жизнь. У всех, кого я когда-либо в ней повстречал, с кем работал вместе, о ком писал, словом, у всех разом: у всех жен, у всех детей и внуков и всех, с кем дружил и враждовал. Будем считать, что сегодня у меня великий религиозный праздник, который есть и у христиан, и у иудеев, наверное, есть и у мусульман, и у кого-нибудь еще, — прощеный день.

Когда наступит день моего прощания — не знаю и знать не хочу. Но день прошения о прощении для меня наступил сегодня, 23 октября 1995 года, когда завершаю эти заметки.

Мне Брамса сыграют...

Эту историю рассказал мне недавно мой один близкий друг, известный актер Филипп Соколов, которому я верю, как самому себе... Нет, даже больше, чем самому себе...

— Помнишь, — начал он, — в конце 50-х я играл Меркуцио в Театре Профсоюзов... Это потрясающая роль... Знаешь, я никогда не хотел играть Ромео, хотя педагоги пророчили мне успех в этой роли. В душе я всегда знал, что я не Ромео, а Меркуцио...

— Ты мог бы быть Тибальдом, — сказал я.

— Наверное, но ни Тибальд, ни Ромео меня не занимали... Понимаешь, в Меркуцио есть какая-то пронзительность... Именно пронзительность... Вот когда хороший скрипач играет концерт Брамса, в первой части после оркестрового вступления есть место... — Филипп вскочил с кресла и бросился к полке с пластинками... — Сейчас, сейчас поставлю тебе...

— Да не важно, — перебил я. — Ты мне про что-то другое хотел...

— Нет, нет. Это очень важно! И, пожалуйста, Майкл, ты ведь обещал душою выслушать меня... Поверь, и Меркуцио, и Брамс — все, все это имеет значе-

ние... Ох! Ну вот она! Слава Богу! Нашлась. Это потрясающе! Караян с Гидоном Кремером. Слушай!

Филипп успокоился, сел с ногами в кресло, молча поднял рюмку коньяка, приветствуя меня. Я также молча ответил. Закурили. И слушали музыку Брамса...

«Мне Брамса сыграют, я вздрогну, я сдамся...» — закрутилась у меня строчка Пастернака... Одна... Ни предыдущей, ни последующей... Одна. Одна-единственная... Я взглянул на Филиппа... Он сидел с ногами в вертящемся желтом кресле своего кабинета и слушал музыку, пропускал ее через себя, проживая ее... всем существом своим... иногда взглядом пытался передать мне свои эмоции... включить меня в свой мир...

«Очень он постарел... — подумал я. — Мы с ним почти ровесники... Хотя нет, он года на два меня старше...»

Вдруг Филиппа буквально выбросило из кресла.

— Вот сейчас — Кремер! Слушай, душой слушай!

И действительно, как будто за какой-то неведомый нерв в сердце дернуло... Сразу слезы в глаза...

Филипп беззвучно рассмеялся и показал мне свою обнаженную по локоть руку. Крупные мурашки возникли на моих глазах на его худой, покрытой белыми волосками руке... И волоски встали дыбом... Мы оба рассмеялись уже вслух. Довольный Филипп наполнил рюмки коньяком, подбежал к проигрывателю, выключил... Опять в кресло, за рюмку.

— Ну, бойтен зал, плиз! — Закурил от предыдущей новую сигарету, повертелся в вертушке. — Ты прости меня, но, правда, это все важно... Потом поймешь, почему... Так вот, повезло мне с Меркуцио. Сыграл я его в театре у Николаева... Сыграл.

— Ты его очень хорошо играл, — сказал я. — Вся Москва бегала на тебя, а что с девчонками творилось...

— Да, вся Москва, вся Москва... — грустно произнес Филипп. — Именно, что вся Москва... Ты помнишь, я тогда с первой моей женой Ингой жил на Пятницкой, против 1-й Образцовой типографии. Мама была жива. Инга дочку родила, и моя няня из Киева приехала Инге помогать. Квартирка была крохотная: три комнатенки малюсенькие, а нас стало пятеро...

— Почему пятеро? — спросил я.

— А ты не помнишь Францевну?

— Что-то смутно...

— Ну, еще когда отец был жив, мы студентами были, они с мамой наняли домрабу, старушку польку, Викторию Францевну...

— А, вспоминаю. Она еще очень вкусные пирожки пекла.

— Точно! Молодец, вспомнил! Выпьем за них... Теперь никого... Ни отца, ни мамы, ни няни, ни Францевны, ни ее пирожков... Да... Вот такие пироги. Вот такие пирожки... Да, так вот, нас пятеро. Я работой занят по горло. Театр, кино, халтура... Инга еще училась в Строгановке, мама работала в Институте ветеринарных врачей, но, в общем-то, семья на мне... Вкалывал по-черному. Но не только из-за башлей — сам процесс мне нравился... Работа, слава Богу, была, и не меньше, чем теперь, ее было. Кино, популярность — стало быть, концерты... Ну что я тебе рассказываю, по себе знаешь... Но главное — театр! И, конечно, Меркуцио! «Чума, возьми семейства ваши оба!» — процитировал Филипп. — Нянька моя — баба Настя — теперь с дочкой моей Ленкой нянчилась. Инга училась, мама на работе, Францевна — у плиты... Так и жили. Хорошо жили, между прочим. Я молодой, у меня успех, популярность, вся жизнь впереди... А я молодой легкий был, помнишь! Куда все делось? Ну да ладно...

Вдруг однажды мне повестка в милицию... Думаю: что такое?

— Мам, — говорю, — мне тут повестка в районное отделение милиции. Что бы это могло означать?

Думали-гадали, повестку в руках вертели и решили так, что это из-за няньки, бабы Насти. Она-то ведь у нас без прописки жила... Являюсь в отделение. Даю дежурному мильтону повестку. Он куда-то с ней сходил, вернулся и говорит:

— Товарищ Соколов, будьте любезны в комнату номер четыре. Очень вежливо сказал, доброжелательно.

Пошел я в комнату номер четыре. Там какой-то чин сидит. Когда я поздоровался, он из-за стола поднялся, улыбнулся, руку протянул.

— Здравствуйте, товарищ Соколов. Очень рад с вами познакомиться. Видал вас в кино. Жене моей очень понравился ваш новый фильм. Садитесь.

А повесточку мою в руках держит. Я сел и думаю: «Что такое, неужто из-за няньки меня сюда? Во всяком случае, хорошо, что я его жене понравился. Уже легче».

— Паспорт при вас? — спрашивает.

— При мне.

— Дайте, пожалуйста.

Дал. Чин паспорт мой долго разглядывал.

— Так, значит, Соколов Филипп Сергеевич. Русский. Вы комсомолец?

— Да.

— Пятницкая, — читает, — дом, квартира, — дальше читает. — Вы женаты, значит.

— Женат, — отвечаю.

— Инга Томасовна Соколова. Что за имя такое?

— Она эстонка. Обрусевшая эстонка.

— А-а... И дочка у вас, — посмотрел на запись в паспорте.

Ленку я к себе в паспорт вписал, чтобы, когда деньги получаешь, за бездетность не вычитали...

— Значит, дочка... И большая?

— Нет, маленькая, годик ей.

Ну, думаю, сейчас про няньку начнет... и, не дожидаясь, сам ему:

— Трудно с дочкой. Жена еще учится, мать работает, я с утра до ночи вкалываю в театре, и кино, и концерты...

Он говорит:

— Конечно-конечно. Ну, вы молодые — справитесь. А мамаша ваша помогает?

— Помогает, но она очень-очень занята на работе.

Помолчали. Он зачем-то на повестку взглянул, потом в паспорт. Снова повертел его в руках, потом вернул мне.

— Так, стало быть, вы, товарищ Соколов, вот что... У вас как со временем? Выходные бывают?

— Да, по понедельникам, но я и тогда работаю...

— Ну что это вы все работаете-работаете... Ведь и отдыхать когда-то надо.

— Надо, — говорю, — но что поделаешь. — А сам думаю: «Что это он про няньку ничего не говорит...»

— Филипп Сергеевич! — почему-то раздраженно начал он. — Вы ко мне в следующий понедельник обязательно зайдите. Мы с вами продолжим разговор.

— Простите, а в чем, собственно, дело, товарищ капитан?

— Филипп Сергеевич... — улыбнулся он. — Нет, вы не беспокойтесь, все в порядке. Но вы, пожалуйста, в понедельник все-таки зайдите, в 11 утра.

— Зайти могу, товарищ капитан, но для какой цели, позвольте узнать?

— Вот зайдете и узнаете. Ладно? Значит, я вас жду. Обязательно жду. Если надо, повестку пришлю...

Пришел я к нему в понедельник в 11 утра. Сам знаешь, с милицией лучше не связываться, особенно когда у тебя нянька из Киева без прописки живет. А любопытство меня все-таки мучает: в чем дело?

Словом, пришел я в четвертый кабинет. Там чин, а с ним рядом какой-то в штатском. Капитан мой из-за стола вышел навстречу. Протягивает руку, улыбается.

— Здравствуйте, Филипп Сергеевич. Как поживаете? Знакомьтесь, это — Петр Иванович, Филипп Сергеевич. Ну, я вас оставлю, у меня дела...

И смылся мой капитан за дверь. Петр Иванович за его стол сел. Напротив — я. Он на меня поглядывает. Я — на него. Молчим.

— Паспорт, — спрашиваю, — дать?

Улыбнулся.

— Нет, дет. Паспорта не надо. Ну, как вы живете, Филипп Сергеевич? Как работаете?

— Нормально живу, — отвечаю, — работаю.

— Работы много?

— Не жалуюсь.

— Это хорошо, когда много работы. Вы хорошо в театре играете.

— Спасибо за комплимент.

— Это не комплимент. Вы действительно хорошо играете. Вас публика любит. И в кино снимаетесь. Вы комсомолец?

— Да.

— У вас кто комсорг? Таня Виноградова?

— Да, она.

— О вас хорошо в театре отзываются. Мы наводили справки.

«И работаете хорошо, и все у вас хорошо, хорошо о вас отзываются...» Молчу, жду.

А на сердце, Мишка, веришь, уже словно тень легла... Молчим. Ну, долго, думаю, будем в молчанку играть? Как в детективах пишут...

— Как вы, наверное, догадались, Филипп Сергеевич, я из органов. Ну, что вы побледнели? Разве у вас есть основание бледнеть?

— Нет, — отвечаю, — нет у меня оснований... А что, разве я побледнел?

— Побледнели, Филипп Сергеевич. Все-таки здорово во всех нас бериевское время засело... У вас ведь, Филипп Сергеевич, отец сидел при Берии?

— Да, сидел. И дед сидел.

— А дед за что?

— Ни за что. За то же, за что и отец в 37-м году. Дед погиб тогда, а отца выпустили перед войной. Он войну прошел. Потом опять посадили в 49-м. Потом реабилитировали.

— Вот видите, — говорит, — реабилитировали. Все-таки, реабилитировали.

— А год назад он умер.

— От чего?

— От инфаркта миокарда.

— Да, — вздохнул Петр Иванович.

По виду он был старше меня лет на семь-восемь.

— Да, хорошо, Филипп Сергеевич, что мы с вами в другое время живем.

— Хорошо, — отвечаю.

— Так вот, Филипп Сергеевич, не скрою, хотел я с вами поближе познакомиться. Лично, так сказать, а то все на сцене или на экране. Вы, пожалуйста, тут мне распишитесь, что никому о нашем разговоре не расскажете.

— А что, собственно, рассказывать? — говорю. — Тут и рассказывать нечего.

— Это, конечно, так, Филипп Сергеевич, рассказывать, действительно, нечего, а все-таки, распишитесь. Порядочек, как говорится, должен быть.

И уже бумажку сует, а там напечатано:

«Я, Филипп Сергеевич Соколов, обязуюсь не разглашать мой разговор с сотрудником КГБ, состоявшийся такого-то месяца 1957 года...»

Я расписался. А в башке: «Коготок увяз — всей птичке пропасть».

— Филипп Сергеевич, я откровенно вам скажу — вышестоящие товарищи вами интересуются, и они поручили для начала с вами познакомиться мне. Будем считать, что познакомились. А в дальнейшем я вам позвоню...

— На какой предмет, простите... Как вас по отчеству?

— Петр Иванович.

— Так на какой предмет они мною интересовались, Петр Иванович? Чем я для них, кроме того, что я в кино снимаюсь, интересен?

— Ну вот! Так уж вам все сразу и скажи. Я, может, и сам всего не знаю, зачем вы им понадобились. Но, стало быть, понадобились, раз вы здесь со мной сидите... Да что вы, Филипп Сергеевич, все нервничаете? Такой молодой и такой нервный. Так что я вам дам о себе знать. Обязательно дам.

Филипп налил по рюмке. Не дожидаясь меня, выпил, опять закурил и продолжал.

— Дал он мне о себе знать через две недели. Позвонил и назначил свидание.

— Где? На Лубянке? — не выдержал я.

— На какой Лубянке... я туда, слава Богу, не попал... Пока не попал... — он нервно улыбнулся и сглотнул. — Хватает мест и без Лубянки для встреч такого рода... Ты хоть роман своего отца «Девять точек» читал? Где про царскую охранку... Ну вот, а еще спрашиваешь... В гостинице «Ленинградской» мы встретились с Петром Ивановичем...

— А ты не мог не пойти?

— Мог. Мог! Конечно, мог! Но сейчас какой на дворе год? 79-й! А тогда был? 57-й! Только три года прошло, как усатый сдох! И мальчиков Берия я видел лично, когда они студенток наших из театрального к нему в особняк на машинах увозили, чтобы эта жирная жаба в пенсне их...

Филипп вскочил и прошелся по кабинету. Сел, успокоился.

— Да нет, конечно, не надо было идти... Ничего бы со мной не сделали... Но тогда пошел в эту самую «Ленинградскую» гостиницу, что у трех вокзалов... Поднялся на лифте на этаж, вошел в номер. Ты бывал там? Гостиница в сталинском стиле, дверь тяжелая, лакированная, ручки массивные, дорогие...

Открыл этот Петр Иванович:

— А вот и Филипп пришел! — сказал громко для кого-то. — Давай, Филипп, раздевайся, не робей, проходи! — уже разговаривает со мной на «ты», как будто мы сто лет знакомы, словно в одной песочнице куличи делали...

Прохожу в большой номер. А там дяденька в хорошем костюме. Дяденька постарше нас с Петром Ивановичем, много посолидней дяденька. Очки в золотой оправе. И очень вежливый. Улыбается.

— Здравствуйте, Филипп Сергеевич, очень, очень рад с вами познакомиться. Мне Петр Иванович много хорошего о вас говорил... Садитесь, располагайтесь поудобнее. Чай? Кофе? А может, рюмку коньяка, Филипп Сергеевич? — И, не дожидаясь моего ответа: — Петя, ты там похлопочи, чтобы нам икорки, салатик... Филипп Сергеевич, наверное, после репетиции.

— Да вы не беспокойтесь...

— Что вы, Филипп Сергеевич, какое там беспокойство... Это мы вас беспокоим... Петя, ты понял?

— Так точно, Игорь Николаевич.

И пошел к телефону, что в другой комнате стоял.

Слышу, распоряжения отдает:

— В номер такой-то три икорки, три салата, кофе, армянского коньяку...

Игорь Николаевич, как водится, сначала про театр со мной поговорил, про кино, выказав даже какие-то познания в этой области... Про меня много знал. «Меркуцио» еще, правда, в театре, не видел, но по ТВ отрывки смотрел — понравилось. И кино ему мое, тогда очень популярный детектив, и особенно жене его сильно понравилось... Про комсомол спросил. Про отца и деда не спрашивал. А вот про жену подробно осведомлялся:

— Как живете? Давно женаты?

— Три года.

— А познакомились где?

— В Киеве. Она в соседней школе училась. У нас драмкружок был. Вместе играли.

— Я, — говорит Игорь Николаевич, — тоже в детстве театром увлекался... А ты, Петя, не увлекался?

— Нет, Игорь Николаевич, я все больше авиацией.

Игорь Николаевич смеется:

— Ты, Петя, авиацией увлекался, мы с Филиппом Сергеевичем — театром. Он один последовательным оказался. Ну ничего, у нас свой театр, не менее интересный, кинематограф, можно сказать. Правда, Петр Иванович?

— Так точно, Игорь Николаевич.

— Вот, Филипп Сергеевич, мы тебя решили нашим кинематографом заинтересовать. Тебе это и как артисту интересно будет...

В дверь постучали. И когда Петр Иванович ее открыл, милая официантка привезла на колесиках ланч...

Филипп налил мне рюмку и спросил:

— Тебе не скучно? Я не надоел?

Я покачал головой.

— Продолжай.

Я понимал, что ему нужно выговориться. Чувствовалось, что он исповедуется в первый раз. Рассказ его был неровен: он изобиловал ненужными подробностями, то и дело перебивался какими-то невнятными обрывками фраз, сказанными не мне, скорее себе самому...

— Ну вот, стало быть, Миня, дальше наша беседа протекала за жратвой. Пи-

ли мало. Очень мало. Я пить боялся. Надо было ухо востро держать. Кусок в горло не лез, хотя пришел я туда, действительно, голодный.

Когда официантка ушла, Игорь Николаевич продолжил:

— Для тебя не секрет, надеюсь, что мы, Филипп Сергеевич, живем в капиталистическом окружении. И что у нас много врагов. Как внешних, так и внутренних...

«Начинается, — подумал я, услышав знакомые формулировки. — Начинается... Ну, Филипп, держись!»

— ...и нам нужна помощь честных советских людей. И молодых в первую очередь. Ты — комсомолец. Ты — хороший артист. Ты на хорошем счету. И, думаю, можешь быть нам полезен.

— Чем я могу быть вам полезен, Игорь Николаевич? Я абсолютно не могу быть вам ничем полезен. Я — актер. Я очень, очень много работаю, на мне семья, я часа не имею для отдыха... Я репетирую, играю, снимаюсь. Концерты, радио, ТВ. А еще надо много читать, смотреть другие спектакли... У меня нет времени даже с дочерью погулять, не то что еще чем-то заниматься... Потом я абсолютно не умею хранить тайны... И вообще, давайте откровенно, Игорь Николаевич, я не стукач и людей таких презираю. Я считал, что отошли те времена, когда советский человек должен следить за другим советским человеком и доносы писать. Надо верить людям... Я люблю своих товарищей по театру и абсолютно ничем не могу быть вам полезен! Понимаете? Ни-чем!!!

— Филипп Сергеевич! Ну что вы разволновались...

— Я вам говорил, Игорь Николаевич, нервный он, — вставил Петр Иванович.

— Точно, я нервный! Это правда — я очень нервный! Я во сне сам с собой разговариваю... Мне мама и жена об этом не раз говорили.

— Филипп Сергеевич! Ты абсолютно прав. Отошли те времена. И люди в нашем учреждении сейчас совсем другие. Тебе это известно? Абсолютно другие. Другой стиль. Успокойся, даю тебе честное слово коммуниста, что никто тебе не предлагает следить, а тем более доносить на твоих товарищей и вообще советских людей. Ты меня понимаешь? Слово коммуниста. На советских, подчеркиваю, никто и в мыслях не имеет. Но есть не советские, а вот они нас интересуют, поскольку они не советские. Понял, наконец?

— Понимаю. Но все равно, я-то тут при чем?! Я-то не советских не знаю. Я их в глаза не видел, кроме как в кино.

— А может, еще увидишь.

— Где? Когда?

— Это уже другой разговор... Мы к нему вернемся. Вопрос сейчас стоит так. И стоит крайне серьезно. Мы, работники органов, занимающиеся контрразведкой, блокированием действий иностранной разведки и, в частности, американской, обращаемся к тебе, советскому актеру, советскому гражданину, комсомольцу, с просьбой, с предложением помочь нам в этом ответственном, государственном деле. Ну, что ты нам на это ответишь?

Миша, что я мог им ответить? Что я не советский человек, что я не комсомолец, что я не знаю, что есть американская контрразведка...

— Так ты что, согласился с ними работать?

— Нет, я не согласился! Точнее говоря, тогда я не дал ответа. Я опять стал говорить, что я актер, что это моя профессия и другой мне заниматься не дано! Некогда! Что я дьявольски много работаю, хотя я понимаю, как это, наверное, важно, и что, как советский человек, я и без их предложений — узнай что-нибудь про американские или другие козни — сам бы, не дожидаясь их приглашения, первый пришел на площадь Дзержинского и сказал об этом, как это бы сделал любой мой товарищ на моем месте. Но быть завязанным с ними я не могу, это не мой профиль. Я нервный. Я разговариваю по ночам...

Тогда на том и расстались. Нет, вру, опять мне дали бумажку, и опять я расписался о неразглашении государственной тайны.

— Ладно, Филипп Сергеевич, — заключил Игорь Николаевич, — вы подумайте. Мы подумаем. И созвонимся. Хорошо? Но вы подумайте, хорошенько подумайте... Это будет вам небезынтересно. Железный занавес поднят. Предстоит общение с иностранцами. Они вашим театром и вами лично интересуют-

ся. Избегать этого не следует. Это расширяет кругозор. И как актеру вам это будет крайне полезно. Кстати, вас, по-моему, собираются в Англию на фестиваль послать. Как? Не слыхали еще? Собираются. Собираются, Филипп Сергеевич. Так что подумайте. Сейчас не отвечайте. А мы еще с вами увидимся. Кстати, когда у вас «Ромео и Джульетта» идет в этом месяце? Моя жена ко мне пристала — все хочет вас на сцене посмотреть в роли Меркуцио...

Филипп перевел дыхание. Я наполнил рюмки.

— За тебя, Филя! За твоего Меркуцио. Ты колоссально эту роль играл.

— Спасибо, — оказал Филипп. — За Меркуцио! За ни в чем не виноватого Меркуцио, именем которого я воспользовался...

— Как? Не понимаю?

Филипп резко повернулся в кресле-вертушке на 360 градусов, пустил трехэтажный мат.

— Я сам не понимаю, как я мог?! Как я мог?! Как мог?! Но уж коли правду, то до конца! Когда они меня заломали и я дал им согласие сотрудничать и помогать против американской разведки... Против американской, Миша! Клянусь памятью отца, памятью матери клянусь, что так оно и было! Ты веришь мне?! Ты должен мне верить, Миша! Ты-то ведь меня знаешь?! О наших людях речи не было ни разу! Эта сука, Игорь Николаевич, слово коммуниста сдержал. Его только американцы и интересовали почему-то! Так вот, когда я сломался, когда они меня так и эдак, и угрозой, и сказкой, и лаской заломали, стали думать о моей кличке добровольного сотрудника. Кличка! Как это там у них называется — псевдоним или еще как. Нет-нет, именно что кличка, как у собаки, кличка!..

— Филипп, не психуй.

— Прости, — у него были на глазах слезы. — Прости, Миша. Прости. Сейчас. Успокоюсь. Ну вот. Всё. Всё. В общем, подписался я в соглашении о сотрудничестве «Соколов», а в дальнейшем должен был подписываться «Меркуцио»... «Меркуцио»... — повторил он. — И подписывался «Меркуцио»... Что, Миня, страшно тебе слушать? Потерпи, голубчик. Это еще не все... Потерпи... Мне ведь больше некому все это рассказать... Ближе тебя у меня никого не осталось... Ни отца, ни мамы, ни Инги, а тогда от них я скрыл всю эту пакость... Да, Меркуцио... Стал я в другой раз Меркуцио...

— А что все-таки они от тебя хотели, Филя?

— Вот тут-то и был вопрос. Поначалу ничего. Понимаешь, абсолютно ничего. Только иногда знать о себе давали. Нет-нет, позвонит Петр Иванович и спросит: «Как дела, Филипп Сергеевич? Видел вчера тебя по телеку. Хорошо. Как фамилия этой актрисы, которая вчера с тобой целовалась? Хорошенькая. Ну, как живешь-можешь? Что? В Англию? В августе? На фестиваль? Что будешь делать? Сцены Меркуцио играть? С кем? С тамошними актерами? Скажи на милость... А как же у тебя получится? Ты ведь по-английски ни бум-бум? А-а, ты по-русски, а они по-своему? А как же это возможно? Ну, это здорово. Туманный Альбион, значит, посетишь. Это хорошо. Помнишь, Игорь Николаевич тебе первый об этом сказал...»

Ну и так далее в таком роде. Я ему (вспомнить стыдно) дурацкий вопрос:

— А что, может быть, там, за границей, у вас будут ко мне какие-нибудь поручения, Петр Иванович?

Усмехнулся в трубку, а потом серьезно:

— Нет, пока никаких поручений к тебе нет. Ну, если вдруг подойдут там к тебе наши товарищи и скажут от Игоря Николаевича, то ты знай, это наши — не тушуйся. Пароль — «Меркуцио». Но не думаю, чтобы подошли. Счастливо тебе, Филипп, прокатиться и домой с успехом вернуться.

И вправду, Миня, никто ко мне не подошел. И играл я там только шекспировского Меркуцио, а не кагебистского Джеймса Бонда... И знаешь, что интересно, я стал забывать, что я у них на крючке. Работаю себе, репетирую, играю, снимаюсь, в общем, живу, как все в конце 50-х жили. Весело. Даже какая-то подленькая мысль иногда мелькнет, что я не такой, как все, а в чем-то защищенней других, за мной КГБ стоит...

— Прости, Филя, а что, они тебе деньги давали или как?

— Да ты что, какие деньги! И за что? Ведь, кроме этих дурацких разговоров, ничего и не было...

Но ты слушай, слушай. Это только присказка — сказка впереди... Не устал, Миня? Потерпи еще, голуба, уже немного осталось... Сейчас сюжет начнется. Давай еще по маленькой.

Выпили. Закурили. Даже как-то успокоились. Но ни в одном глазу ни у него, ни у меня.

— Ну, вали, Филя, двигай сюжет.

— Сюжет? Сюжет для кино. Мировой можно было бы фильм снять. Трагикомедия была бы на весь мир...

— Съесть-то он съесть, да кто ему дасть? — сказал я.

— А надо тебе сказать, что я в театре своем стал ведущим актером. За два года много ролей переиграл, но любимой, по-прежнему, была роль Меркуцио. Публика меня принимала хорошо, всегда цветы, девочки у подъезда, и серьезные люди, если помнишь, меня за роль хвалили, а тут еще в Англию съездил и хорошо там прошел...

Прихожу однажды домой после спектакля, мне Инга говорит:

— Тебе какой-то Игорь Николаевич звонил. Телефон свой оставил. Просил утром позвонить.

Сердце у меня екнуло, но, честно говоря, не то чтобы в желудке похолодело... И опять же любопытство. Все-таки я у них уже год добровольцем состою, а просьб у них ко мне нет.

Наутро позвонил.

— А-а, Филипп Сергеевич! Здравствуй-здравствуй. Молодец, что позвонил. Надо встретиться.

«Ленинградская». Сидим с ним уже без коньяка, только чаек попиваем:

— Так вот, Филипп, настал твой час. Нам нужна твоя помощь. По нашим сведениям, тобой заинтересовалась некая Колетт Шварценбах.

— А кто она такая? Я ничего об этом не знаю.

— Ну, естественно, что ты не знаешь. Это она же тобой заинтересовалась, а мы ею интересуемся. Она, эта Шварценбах, американская корреспондентка газеты...

Тут, Миня, он газету ее назвал, но, клянусь, сейчас уже не помню и врать не буду, как она называлась.

— По нашим сведениям, она тебя во всех спектаклях видела. Стало быть, очень тобой интересуется.

— Ну, может, она вовсе не мной, а вообще нашим театром интересуется?

— Да нет, по нашим сведениям именно тобой, Филипп, тобой.

— Ну и что?

— Ты не торопись спрашивать, Филипп, торопись слушать. Она молодая, интересная баба. По-русски хорошо говорит. Через две недели будет отдыхать в Сочи. Вас надо с ней свести. По-нашему говоря, тебе надо на нее выйти.

— Как это выйти, Игорь Николаевич?

— Познакомиться с ней.

— Как же это я с ней познакомлюсь?

— Какой ты, Филипп, нетерпеливый. Слушай! Ты знаешь Леву Чекина? Он говорит, что хорошо тебя знает. Чекин — кинодраматург, член Союза. Так вот Колетт бывает у него дома. 4 сентября у них вечеринка. Колетт приглашена. Они — этот Лева женат — пригласят и тебя. Шварценбах собирается в Сочи. Ты с ней познакомишься. Почему-то я думаю, что она тебе понравится, и ты так, невзначай, скажешь, что едешь отдыхать в Сочи на две недели...

— Игорь Николаевич, какие Сочи? У меня сезон, спектакли...

— Спектакли, подумаешь, спектакли. Бюллетень сделаем. И вообще, не волнуйся на этот счет. Все будет в норме. Так вот, скажешь, что на две недели летишь отдыхать в Сочи. И скажи это обязательно до нее. Ты понял? До нее. Первый скажи.

— Так. Ну а что дальше? — меня уже начала увлекать эта игра.

— Дальше — веселись. Постарайся ее обаять, познакомься как следует. А дальше мы с тобой встретимся.

Через два дня звонок от Левы Чекина. Меня зовут 4 сентября отужинать в дом на Пушечной улице. Будут милые люди и один мой товарищ, Коля Петрушанский, — кинооператор, у которого я снимался. Про Колетт ни слова.

— Спасибо. Буду. У меня 4 сентября концерт в Доме учителя. Я освобожусь не раньше 9-ти вечера.

— Отлично, — говорит Лева. — Мой дом напротив. Мы с Колей тебя встретим у Дома учителя. Ты, надеюсь, без жены?

4 сентября. Отыграл я концерт. Цветочки получил. В ведомости расписался. Сумму прописью вывел. Настроение отличное. Инга меня нестрого держала — привыкла, что я после работы загуливал в кабаках.

Выхожу на улицу. Коля Петрушанский с Левой меня уже поджидают. Когда я Леву увидел, вспомнил, что лицо его мне знакомо, где-то встречались в те наши времена «богемы».

Поздоровались. Лева говорит:

— Ты с цветочками, очень-очень кстати. Тут одна дама должна прийти — американская журналистка. Ей и преподнесешь. Будет очень мило. Мы ее тоже встречаем. А вот и она!..

Гляжу, идет молодая женщина. Подошли к ней.

— Здравствуй, Колетт, — говорит Лева. — Познакомься, мои друзья. Оператор «Мосфильма» Коля Петрушанский и наш популярный артист театра и кино Филипп Соколов.

Поднялись к Чекиным. Там жена его нас встретила. Стол уже накрыт. Квартира уютная. В комнате лестница, ведущая на антресольный этаж. Приятно, светло. Тут я разглядел американку... Это меня и погубило. Нет, не погубило! — вскрикнул Филипп. — Не погубило! Спасло! Спасло!

Давай, Миш, за ее здоровье. За здоровье Колетт Шварценбах. Где-то она теперь? Двадцать с лишним лет прошло, а помню ее, как будто вчера этот вечер был, в этой двухэтажной квартире на Пушечной.

Представь: высокая, с меня, девушка, лет двадцати пяти. Ноги из шеи растут. И какие ноги! Кисти рук узкие, длинные пальцы, тонкая талия, плечи, может быть, чуть широковатые, зато шея длинная и лицо... Боже, что за лицо! Черты лица породистые, нос чуть вздернутый и зеленые, понимаешь, зеленые, как газон, глаза, окаймленные черными, пушистыми ресницами...

Знаешь, это мой тип женщины. Но такой я никогда не видел и не увижу никогда...

Теперь добавь, что держалась скромно, достойно... Ни малейшей экзальтации американок из мидл-класса, без всяких «Оу!», без жеманства, кокетства. Говорит тихо, спокойно... Хорошо, внимательно слушает собеседника. И когда выпила — такая же... И в веселье, которое чуть не до утра продолжалось, такая же достойная... Нет, не «синий чулок»: и пила, и смеялась, и танцевала, и что-то рассказывала, но все это комильфо, без «вулгар», как говорил Пушкин. Я голову потерял. Одно только успел сообразить, что про Сочи надо сказать первому. Вот и все. Забыл я все, и Игоря Николаевича, и что дома жена ждет. Все забыл. Вот про Сочи сказал, как будто сам от себя сказал — так мне в эти Сочи захотелось, чтоб ее там увидеть...

Она говорит:

— Вы в Сочи? Зачем? Сниматься?

— Нет. У меня две недели отгулов накопилось в театре. Отдыхать. Я очень устал. Летом снимался, так что самое время отдохнуть две недельки, покупаться в море в бархатный сезон.

— И когда вы туда собираетесь?

— Да дней через пять-шесть...

— Колетт, а ведь вы тоже вроде в Сочи собирались, — спросила жена Чекина. — Или раздумали?

— Нет, скорее всего, я туда поеду.

— Когда? — спрашиваю.

Внимательно поглядела на меня зелеными огнями.

— Примерно в то же время, что и вы, как ни странно...

— Замечательно, — подхватил Лева. — У тебя, Колетт, будет там хоть один знакомый, по крайней мере... Филипп — собеседник интересный, в теннис играет. Ты, Колетт, в теннис играешь?

— Нет, я плохо играю в теннис, но плаваю я хорошо. Я очень люблю море...

— Я тоже неплохо плаваю, — сказал я. — Так что если встретимся там, то можем помериться силами...

— Если поеду, — говорит, — то, может быть, как вы сказали?

— Померяемся силами, — подсказывает Петрушанский.

— Померяемся силами, — с легким акцентом повторяет Колетт новое для нее русское выражение. Акцент у нее небольшой, язык знает прекрасно. Акцент придает очарование ее речи...

— Филипп! Возьми гитару, спой что-нибудь, — предлагает Лева.

— Ну, гитара, Филипп, твоя коронка, — говорю я. — Тут уж ты хвост распустил...

Филипп словно забыл обо мне — весь ушел в воспоминание, отдался ему, и его рассказ стал нетороплив, он сам перестал дергаться, вертеться в кресле, сидел спокойно, подперев голову ладонью...

— Я-то, как ты говоришь, хвост распустил... Но вот что интересно, она на меня очень спокойно реагировала. Тут я за весь вечер второй раз об Игоре Николаевиче вспомнил: «Непохоже, чтобы она мной так уж интересовалась, как он рассказывал...»

Спел я Тютчева, Есенина, что-то еще. Слушала хорошо. Иногда спрашивала: «Чье?» Знаешь, я шекспировский сонет речитативом напевал? Спел. Говорю:

— А этот текст вам знаком? Должны знать. Это сонет Шекспира в переводе Маршака. Вы Шекспира любите? А что видели у себя на Западе?

— Видела, — говорит, — Гилгуда в Англии, фильм «Гамлет» с Лоренсом Оливье, что-то еще.

— Ну а у нас?

— Вас, Филипп, видела в «Ромео». Понравился, хотя спектакль в целом спорный, мне кажется...

— А видели другие спектакли нашего театра? Где я играю? — спросил я.

— Нет, я не имею времени, к сожалению...

«Вот как? Интересно, — подумал я. — Опять ошибочка у Игоря Николаевича. А может, она неправду говорит? Бог его ведает...»

Так вот и идет у нас беседа, Миня. Ну, все это под выпивку, разумеется... Левка магнитофон (как тогда говорили «маг») включил... Помнишь, тогда модно было слова сокращать на иностранный манер: Хемингуэй — Хэм, магнитофон — маг, Мефистофель — Меф. И русские слова с иностранными переплетать: «Пожалуйста, Филл, открой виндоу — душно. Грацио, дарлинг. Это было вандерфул с твоей стороны...»

Да, в общем, «соловьем залетным юность пролетела», — пропел Филя строчки Кольцова и состроил гримасу...

— Мама, не отвлекайтесь, — сказал я.

— Ты прав, старик, — встряхнулся рассказчик. — Плохой я рассказчик. Такому рассказчику — хер за щеку, как говорит наш общий друг народный артист всего Советского Союза Гулик Мастанов... Прошел этот ивнинг, перешедший в ночь. Весело прошел. Танцевали сумасшедший рок по всем правилам тех лет. «Пили, пели, не вспотели...» Сил много было. Не то что сейчас...

— Кончай нудить — двигай сюжет, — сказал я.

— Опять прав, Миша. А я не прав. Не прав, я всегда не прав. Ладно, Миня, перенесемся снова в «Ленинградскую». Ты ведь у нас и кинорежиссер теперь — Феллини, можно сказать. Филя — я, а ты — Феллини. Я просто Филл. Простофиля я... Вот так. Ну не злись, Миня, я же тебя люблю... Это я так, когда выпью, меня на каламбуры тянет: «Даже к финским скалам бурым подходил он с каламбуром...» Так вот, каламбур пятый, извиняюсь, шестой. Номер кадра 318, нет, не кадра, а номера в «Ленинградской», этой гребаной «Ленинградской». В эпизоде участвуют: Игорь Николаевич, Филипп Сергеевич, потом новое действующее лицо — имя узнаем, когда он предстанет. Зритель застает сцену в кульминационный момент. Диалог возникает из отточия.

— ...порола. Видела тебя и не раз! Это она так. И в Сочи точно летит. Там у нее в «Приморской» уже номер забронирован. А тебя мы поселим в «Кавказе». Он в трехстах метрах от «Приморской». Номер у тебя — люкс. Будешь жить, разумеется, один. Она как на тебя прореагировала?

— Нормально.
— Нормально или хорошо?
— Скорее, нормально.
— Вы на чем расстались?
— Я ее до такси проводил, предложил отвезти, но она отказалась...
— А ты не настоял? Джентльмен называется...
— Я настаивал, но ничего не вышло. Я только таксисту деньги дал, чтобы она не расплачивалась.
— А попрощались как?
— Как? Нормально. Я ей руку поцеловал. Сказал, что лечу к морю и буду рад, если там встретимся и померяемся силами...
— Чем померяетесь?
— Силами. Ну в том смысле, кто сколько проплывет. Она любит плавать. Говорит, что хорошо это делает.
— Плавать она любит... Она не только плавать любит, — зло сказал мой собеседник. — Что она из себя целку строит!
— Игорь Николаевич, она, действительно, показалась мне скромной и достойной женщиной. Мне кажется, что она и на меня не реагировала, и вообще она, как мне кажется, довольно сдержанна и холодна...
— Кажется, кажется... Что тебе, Филипп, все кажется? Если кажется, перекрестись! Она нормальная баба! Понимаешь! Нор-маль-на-я! Хотя и интеллигентка! И на тебя она клюнула — ты не сомневайся. Поэтому через три дня летишь в Сочи.
— А что я должен там делать, Игорь Николаевич? Вы хоть объясните мне... Я ведь ничего пока не понимаю... Что от меня-то требуется?
Он взглянул на меня. «Фраер этот артист или притворяется?» — говорил его взгляд. Тогда я добавил:
— Простите меня за тупость, конечно...
— Ладно, не прибедняйся, Филипп. Итак, ты поселишься в «Кавказе» — раз. Выйдешь на нее. Ну что ты смотришь на меня, как баран на новые ворота. У портье «Приморской» узнаешь ее номер и телефон. Позвонишь...
— А если она спросит, как я догадался, что она именно в «Приморской» остановилась?
— Соображаешь, оказывается! Не такой уж ты блаженненький. Объяснишь, что позвонил в сочинский «Интурист» и справился, не прибыла ли на этих днях американка Колетт Шварценбах, и они тебе ответили. И не дожидайся, пока она тебя об этом спросит. Первый скажи, вверни как-нибудь, что обыскался, хотел видеть, любой бабе приятна мужская инициатива...
— Да, а она подумает: так ему, советскому человеку, «Интурист» все и рассказал, где иностранка живет.
— Ну ты же у нас не простой советский человек, не фарцовщик, кажется, а популярный советский актер. Меркуцио играешь!
Меня передернуло: Меркуцио! Опять этот Меркуцио!
— Значит, выйдешь на нее.
— Ну, выйду, как вы говорите, а что потом?
— Потом — суп с котом. Опять не сечешь. Ну, поймешь, кто она такая, чем дышит, как к нам относится...
— Вы что, подозреваете ее в шпионаже?
Он, усмехнувшись, переспросил:
— В шпионаже? Ты, Филипп, с тридцать второго?
— С тридцать третьего, — уточнил я.
— С тридцать третьего... Может, и в шпионаже, как ты выразился. Кто их знает, этих дипломатов и корреспондентов. Да, может и в шпионаже. Хотя навряд ли. Она у нас уже два года в Москве... Непохоже... Пишет о нас более или менее объективно... Скорее менее, чем более, правда... — он прошелся по номеру, посмотрел в окно. Была жара, сентябрьская жара бабьего лета, теперь такого редкого...
— Значит, как я понял, Игорь Николаевич, это и есть мое задание?
— Ты что имеешь в виду?
— Узнать, чем она дышит, как вы выразились...

Он резко повернулся ко мне на каблуках своих импортных мокасин.

— Да, но не только. Это так, но не главное... Товарищ Меркуцио!

В дверь постучали:

— Да-да, войдите!

В номер вошел человек в коричневых брюках и в синей шелковой бобочке с молнией. На правой руке лежал аккуратно свернутый коричневый пиджак...

— Приветствую тебя, Алексей Леонидович! Проходи, знакомься — Соколов.

Вновь пришедший своей лапой пожал мою руку. Я обратил внимание на остатки татуировки у локтя правой руки — пиджак уже лежал на левой, ловко перекинутый туда одним движением...

— Это и есть Филипп Соколов, с которым ты полетишь. А это, Филипп, — Алексей Леонидович. Алексей Леонидович — отныне твой друг и защитник. К нему за советом, за помощью. Надеюсь, что вы понравитесь друг другу...

Я попытался улыбнуться. Мой новый друг сделал это без усилия, почти рассмеялся, в улыбке блеснули четыре коронки высокой пробы на клыках и на соседних с ними зубах...

Здесь, Миня, на твоем месте я бы не побоялся наехать камерой «до детали» — его пасть.

— Да, можно даже быстро наехать, — согласился я. — Трансфокатором.

— Эпизод седьмой, — продолжал Филипп, явно увлеченный этой игрой в кино. — Виноват, каламбур седьмой, кадр 146-й, дубль первый, простите, второй! — и хлопнул ладонями, изображая неопытную девушку-«хлопушку», которая от чрезмерной ответственности все путает и краснеет.

— Аппаратная, мотор! — скомандовал я.

— Есть мотор, — ответил Филипп и сымитировал самолетный гул... — Вввв... ТУ-104 или ИЛ, или АН — не помню. — Рейс: Москва — Адлер. В креслах 7а и 7б — «друзья». На герое фильма — летний серого цвета шикарный импортный костюм. Заметим, что наш герой живет небогато (это мы должны понять из эпизодов «Дом Филиппа») и такой костюм ему выдан и подобран в костюмерной КГБ.

— Герой что, там был, в этой костюмерной? — спрашиваю я.

— Нет, примеряли перед отлетом все в той же «Ленинградской» — этот светло-серый и светло-бежевый. Наш Бонд в нем смотрится не хуже, чем в коллете, когда играет в Шекспире. — Филипп выпил.

— Эй, Филл, не нагружайся, а то до конца рейса не дотянешь, а ты меня разохотил...

— Что, Миня, уже кино в голове складываешь?

— Да, Филя, оно уже в голове, ты прав, остается только его снять на пленку. Так кто-то из французов сформулировал.

— Да, кино, чистое кино... «Жизнь моя — кинематограф — черно-белое кино»... Значит, самолет... Мой новый друг — Алексей Леонидович (посмотрев на часы):

— Скоро начнем снижаться. Давай закурим, Филипп, в последний раз. — Достал «Кэмл», угостил. — Ты чего грустный? Все будет «у пакете». Сейчас прилетим. Наши сочинские нас на «Волге» встретят. Солнце, море. Чего ты нос повесил?

— Знаете, Алексей Леонидович, меня тревожит театр. Соврал, что на съемки лечу, просил не трепаться...

— Да уж я тебе сказал — будет у тебя сочинский бюллетень. И все «у пакете». — Была у него такая приговорочка вроде о'кей — «все у пакете». Вместо «в» он «у» выговаривал, как на Украине говорят. — Все «у пакете» — не бзди — держи хвост морковкой...

Зажглось табло «Ноу смокинг, фастен белт плиз». Стюардесса дала леденцы...

По кавказскому серпантину мчится черная «Волга». В машине — трое: Филипп, Алексей Леонидович и встречавший их человек. За рулем машины — абхазец (мы еще с ним встретимся в финале сочинского сюжета). Встречавший не из

разговорчивых. Только отвечает на поставленные вопросы. Он сидит рядом с шофером.

Алексей Леонидович:

— С номером все в порядке?

Встречавший:

— Так точно. Для товарища Соколова — в «Кавказе»! Вам — у нас в санатории имени Дзержинского.

— Филипп:

— Ты что, Алексей Леонидович, не в моей гостинице будешь?

Алексей Леонидович:

— Нет, зачем? Я тебя поселю, а потом — в санаторий. У тебя будет мой номер телефона. И вообще, у тебя свои дела. Как это у вас говорится — тебе надо вжиться в роль. Вживайся, Филипп, и действуй. Деньги не потерял? На первое время хватит.

— Так что же, я тебя в Сочи видеть не буду?

— Позвони, если что, а так зачем я тебе?.. У тебя здесь другой интерес. Я тебя видеть буду. Ты меня — нет. А я тебя — да. Все у пакете...

Из «Волги» выходят трое. Четвертый — маленький абхазец — несет багаж. Мы панорамируем за ними на здание небольшой старинной двухэтажной гостиницы «Кавказ».

За стойкой — женщина-администратор с любопытством взглянула на Филиппа.

— Какой у нас гость! Товарищ Соколов!

— Смотри, Филипп, узнает тебя народ.

— Что вы! Товарищ Соколов — мой любимый артист. Особенно мне нравится ваша последняя роль в фильме. Сниматься здесь будете? В каком фильме?

— В шпиёнском, — сказал Филипп и сделал страшные глаза.

Она рассмеялась.

— Нет, кроме шуток?

— Филипп Сергеевич отдыхать у вас будет, — вмешался Алексей Леонидович. — Ему тут должен быть номер забронирован. Взгляните.

Она порылась в стопке, где лежала бронь. Нашла то, что искала и удивленно (крупный план) взглянула на Филиппа.

Вошел Антон Михайлович.

Встречавший:

— Здравствуйте, Антон Михайлович. Вот наши гости...

В номере Филиппа. Это люкс со всеми удобствами.

Директор, Антон Михайлович, передавая Филиппу ключи:

— Это люкс со всеми удобствами, в нем две двери, одна — в коридор, другая — из спальни — прямо на улицу. Этот ключ — от входной, в общий коридор, этот от той, что из спальни, — прямо на улицу. Тут ванная и прочее, телефон. Все удобства. Попробуйте большим ключом дверь из спальни. Не заедает? Отлично! Все удобства. Нравится?

— Все у пакете, — сказал Алексей Леонидович. — Лучше не бывает. Вы свободны. Слушай, Герман Александрович, ты мой багаж в санаторий доставь, а за мной машину сюда через час. Мы с Филиппом Сергеевичем пойдем к морю, хоть сполоснемся, с самолета все-таки. Идет?

— Будет сделано, товарищ кап... Алексей Леонидович. До встречи.

— Значит, через час у гостиницы, ну, если задержимся, пусть подождет. Этот твой шофер — грузин, что ли?

— Нет, абхазец он.

— Абхаз, стало быть. Так пусть подождет абхаз.

Встречавший ушел.

Филипп во время предыдущего диалога разложил чемодан, повесил на распылку светло-бежевый костюм, отложил южное обмундирование в сторону, очевидно, приняв предложение ополоснуться как приказ своего нового друга.

Они мокрые выходили из воды. Полноватый Алексей Леонидович и высокий,

отлично сложенный Филя. Камера встречает их выходящих из моря. Их белые тела выделяются на фоне загорелых людей. Бросились в теплый песок, сразу прилипший к телу в разных местах.

— Хорошо! У пакете! — сказал капитан.

Филипп перевернулся на спину, зажмурился от солнечных лучей и ничего не ответил... Наслаждался состоянием после купания... Они закурили «Кэмл»...

Камера видит типичный антураж тех лет: сочинский пляж у «Приморской» в бархатный сезон.

Крупно. В кадре двое.

— Запомни главное — у тебя всего восемь дней. Не так уж много. А может, все-таки на две недели бюллетень сделать? Ну, что ты там в Москве не видел? Жену с ребенком? Еще увидишь. Ты смотри, какая здесь прелесть, а?

— Нет, Алексей, не могу. Восемь дней — это еще куда ни шло...

— Ну ладно, восемь так восемь. Бабу скадрить и дня достаточно такому красавцу. У тебя как, машинка хорошо работает? — похабно ухмыльнулся капитан. — Номер телефона ее записал? Не потеряй. Ну, восемь дней. Не теряй времени. Звони и начинай действовать. Ресторан, цветы, вино грузинское. Не торопись, но и не тяни. Ну, в общем, что я тебя учу. Да! Главное чуть не забыл. Когда дойдет до этого самого — вези к себе. Ты понял, к себе — в «Кавказ», для этого тебе второй ключ даден, чтоб свободно — пришли-ушли. Понял? Обязательно к себе. И все у пакете...

— Ну, это как дело пойдет. Я не господь Бог...

— Ну и она не Орлеанская целка. Давай, действуй. И мне звони... Ты что на эту жопу загляделся, — заржал он. — Тебе не туда сейчас надо глядеть!

По пляжу с пожилым лысым господинчиком в белом костюме шла длинноногая «манекенка» в купальнике, похабно вертя задом.

Тут опять хорошо бы наехать, Миня, этим твоим трансфокатором.

— Да, на пляже чего только не увидишь, — сказал я. — Мне почему-то запомнился один пляжный кретин. Он ходил в треугольных плавках. Спереди треугольник, а сзади тоненькая перемычка, ягодицы напоказ. И на одной татуированная кошка, а на другой мышка. И когда он шел своей странной походкой, мышка от кошки пряталась в его жопу... Представляешь? Спрячется — появится, появится — спрячется...

— Да, дураков много, — сказал Филипп. — Я тогда в Сочи тоже одного видел: у него на грудях два профиля: Ленин — на одной, на другой — Сталин. Мы его прозвали «полный мавзолей»...

Камера отъезжает от «полного мавзолея». За его спиной уже одетый Филипп. Он идет по каменной лестнице, ведущей к «Приморской».

Филипп в телефонной будке.

— Здравствуйте, Колетт. Это Филипп. Да, Филипп Соколов. Не забыли? Разыскал... В «Интуристе» узнал. Ну, как-никак кинозвезда — по сочинским масштабам...

Обед в шашлычной. Филипп и Колетт Шварценбах чокаются фужерами... На столе шашлыки, зелень, вино и прочее.

— За счастливый отдых, — оказал Филипп. — Ваше здоровье, Колетт...

За соседними столиками люди поглядывают на Филиппа и Колетт. Кто-то смотрит с любопытством, некоторые почему-то осуждающе. Перешептываются. Колетт это замечает и спрашивает Филиппа:

— Почему они смотрят на нас? Вы заметили?

— Бог их знает. Очевидно, мы живописная пара...

— Я не поняла, как вы сказали?

— Живописная пара. То есть необычная... Я в костюме, вы в шортах...

— Ну и что?

— Здесь нельзя в шортах. Сочи считается городом, а в городе разгуливать в шортах запрещено. С этим ведется борьба. Я еще удивляюсь, как нас сюда вообще пустили...

— Но это же курорт, юг... Почему нельзя? Не понимаю.

— Я сам не понимаю, Колетт, но что поделаешь...

— Я вас, Филипп, шокирую? Да?

— Что вы! Все отлично! Я вами восхищаюсь. И не только я. Вон посмотрите, как тот дядечка на вас смотрит. Как бы своим люля не поперхнулся.

— А та дама на вас. Она, может быть, видела вас в кино...

Вы у себя в стране популярны?

— Да. Я рашен-стар, советик-стар.

— Вы много зарабатываете?

— По нашим параметрам достаточно для того, чтобы нормально жить. Остап Бендер... слышали о таком? Нет? Жаль. В 30-х годах два писателя — Ильф и Петров — написали роман «Золотой теленок». Так вот, Бендер — герой этого смешного романа — мечтал о «мильёне» и добыл его, а потом не знал, что с ним делать в нашей стране, куда его применить...

— Как это? Не понимаю?

— Вы, наверное, многого не понимаете и никогда не поймете, Колетт. Ну, что вы обижаетесь? Я и сам многого не понимаю и никогда не пойму. Я сам себя-то с трудом понимаю... Он, этот Остап, стал подпольным миллионером.

— Подпольным?!

— Скрытым. Он добыл этот миллион нечестным путем.

— Украл?

— Не украл, но считайте, что украл. Его голубой мечтой было уехать в Рио-де-Жанейро, ходить в белых брюках и танцевать танго под пальмами...

— Он уехал?

— Нет, конечно. Как бы он мог это сделать? Поэтому я к миллиону не стремлюсь. Ильф и Петров доказали, что у нас это ни к чему...

— Знаете, Филипп, а я танцевала танго в Рио-де-Жанейро — в белых брюках. Рио — красивый город...

— Лучше, чем Сочи? — сказал Филипп. — Не верю!

Они смеются и чокаются.

Филипп:

— За Рио-де-Жанейро!

Она:

— За Сочи! Мне здесь тоже нравится, а шорты я больше не надену, чтобы не привлекать внимания и не смущать вас, Филипп...

— Напротив, плевать мне на них. Пусть смотрят и завидуют, что я за такой девушкой ухаживаю...

— А вы за мной ухаживаете?

— А что, разве не заметно?

Море. Плывут двое. Быстро плывут. Оба кролем. На равных плывут. Всерьез соревнуются. Пока чей-то окрик их не остановит.

Мы видим мчащийся белый катер. В катере береговая охрана.

Охранник по «матюгальнику» кричит:

— Вертайте назад! Немедленно! Вы — двое! Что, не слышите! Вертайте, вам говорят!

Филипп наконец услышал, остановился, поднял голову из воды. Колетт кролем разрезала воду, не сбавляя темпа...

Катер подлетел к Филиппу и затормозил, едва не наехав на него. Охранник был зол.

— Ты шо, оглох? Почему нарушаешь?! — И опять в «матюгальник» орет: — Девушка! Девушка! В синей шапке! Остановитесь!

Девушка плыла дальше.

— Она что, в Турцию собралась?! — спросил охранник.

— В Рио-де-Жанейро! — сказал Филипп.

— В милицию охота? Вам известно, что за буи плавать нельзя! Там же ясно сказано: «За буи не заплывать!» Категорически не заплывать!

Колетт остановилась сама. Видимо, почувствовав, что Филипп уже давно отстал. Обернулась и увидела Филиппа и катер. Сидевший за штурвалом сказал «матюгальнику»:

— Сеня, это артист. Я вас узнал. Смотрю, карточка знакомая. Сеня, он вправду артист. Вы артист?

— Да.

— Артист, артист... Ну и что, что он артист. Порядок для всех один — за буи не заплывать... Утонуть хочите? А она тоже артистка? — Посмотрел в сторону плывущей Колетт.

Она спокойно плыла брассом и с интересом смотрела на происходящее.

— Нет, она чемпионка по плаванию, — сказал Филипп.

— Из какого общества? — спросил сидящий за штурвалом.

— Из капиталистического, — ответил Филипп.

Колетт рассмеялась. Охранник, видимо, потерял терпение.

— Что вы мне тут смехуечки разводите. Сейчас документы проверим. А впрочем, сигайте в катер оба. Сейчас документ проверим на берегу. Потонут, а потом отвечай за них. Пловцы сраные.

Катер мчался к берегу. На корме его Филипп и Колетт. Колетт в черном купальнике, обняв колени, подставила лицо солнцу и ветру, жмурилась. Филипп смотрел на нее. Охранник прикрикивал в «матюгальник»:

— За буи не заплывать! Вот вы там, гражданочка в полосатом купальнике! Вертайтесь! Да-да, я к вам обращаюсь. Да-да, вы, толстая, с подругой. К берегу, к берегу! Вам что, жизнь надоела? Утопнете!

— Говно не тонет, — отозвался штурвальщик. — Это точно, что вы взаправду артист?

— Взаправду.

— А она?

— Она тоже. Из Чехословакии. Снимается со мной в совместном фильме.

— А чё вы мне про капитализм загибали? Нашли фраера...

— Это Филипп так, он любит шутить, — с акцентом сказала Колетт. — Я из Чехословакии артистка, — рассмеялась она...

— Артисты! Много у нас штуковин, каждый из нас Бетховен. Ну ладно, на первый раз. Но больше чтоб нарушений не было... артисты... Видите надпись:

Крупно: «*За буи не заплывать*!»

Летний театр в Сочи, поздний вечер.

Крупный план популярной артистки тех лет. Камера отъезжает. Это может быть Гурченко или стареющая Клавдия Шульженко. В этом случае за роялем Давид Ашкенази, аккомпанирующий в манере, присущей только ему...

В зале Колетт и Филипп. Мы поначалу их не видим. На фонограмме песня про «Пять минут» или другая — «шульженковская». Видим крупно загорелую мужскую руку и лежащую на подлокотнике изящную женскую. Микромизансцена банальна, как жизнь. Мужская рука осторожным движением касается женской кисти. Крупно: ее лицо, чуть удивленные глаза. Его лицо. Пальцы рук соединяются...

Зал аплодирует певице. Цветы. Поклоны... За фортепиано Ашкенази играет импровизацию на тему: «Джонни из э бой фор ми...»

Филипп, наклонившись к Колетт:

— У нас в XIX веке был такой поэт Фет. Его поэзию любил Толстой. У Фета есть строчки: «В моей руке какое чудо — твоя рука». Поэзию делает эта вставка — «какое чудо!» Понимаете? В моей руке твоя рука или «в моей руке — какое чудо — твоя рука!»

Ашкенази продолжает тему с вариациями. Филипп обнял Колетт за плечи... Она повернулась к нему с улыбкой и сказала:

— За буи не заплывать!

Они рассмеялись, но руку он не убрал. В концертной раковине конферансье.

— Как говорится, на улице идет дождь, а у нас идет концерт... Шутка. Синоптики ошиблись. Погода отличная. Но дождь пойдет! Популярная мелодия «Дождь идет» будет сопровождать пластический этюд супругов Ворониных. Прошу приветствовать!

Хлопает зал. Колетт высвобождается из-под руки Филиппа. На его взгляд отвечает тем, что с улыбкой берет его ладони и хлопает ими супругам Воронин-

ным, которые под мелодию «Дождь идет» демонстрируют замысловатые движения...

Открытая экскурсионная машина мчит туристов к озеру Рица. В машине наши герои. Экскурсанты горланят песни. Филипп, он сидит в обнимку с Колетт, валяет дурака и подпевает. Экскурсанты добродушно посмеиваются, глядя на скоморошества Филиппа. Экскурсовод по «матюгальнику» объявляет:

— До озера Рица сделаем остановку у маленького озерца Черепашье. Ширина — семь метров, длина — восемь метров, глубина — шестьдесят метров. Предупреждаю, вода холодная. Смельчаки могут искупаться. Остальные — использовать остановку по своим нуждам.

Хохот экскурсантов.

Мы видим с нижней точки лица окруживших озеро. Среди смотрящих — Колетт. Филипп выныривает из глубины. Камера видит его тело в прозрачной воде.

— Достал до дна, паря? — кричит человек в сандалиях и соломенной шляпе, с полупустой бутылкой водки в авоське.

— Вам это сделать проще, — Филипп кивнул на авоську. — Ап, и ваших нету, — смеется Филипп, вытираясь полотенцем, которое дала ему Колетт...

На Рице Филипп и Колетт пьют вино в компании грузин. Филипп показывает Колетт на большое здание.

— Это бывшая дача Сталина...

Она:

— Я была под Москвой, мне говорили, что его дача была там...

Он:

— У него было много дач. Это одна из них...

Колетт щелкает фотоаппаратом. Поют грузины, и на фоне пения один что-то долго говорит, обращаясь к Колетт и Филиппу. Филипп и Колетт пьют на брудершафт.

Вечер в сочинском парке... На открытой веранде танцуют Филипп и Колетт... Они танцуют обнявшись. Он пытается поцеловать ее в щеку. Она отстраняется.

Он:

— Не заплывать! Не заплывать! Не ухаживать! Влюбляться категорически запрещено!

Она:

— Ухаживать не запрещено.

Они сидят перед гостиницей. Почти ночь.

Она:

— Скажите, Филипп...

— Мы же перешли на «ты».

— Скажи мне, почему ты все-таки выбрал именно Сочи? — И взглянула на него.

Он (*крупный план*):

— Странный вопрос. Сочи — это оазис. Гарантия хорошей погоды. Море опять же, комфорт все-таки. Ты же выбрала Сочи.

— Здесь «Интурист». Это место, куда мы ездим, а ты же мог поехать в другое место...

— Я чувствовал, что встречу здесь очень красивую девушку. «Девушку моей мечты», — пошутил Филипп и запел, встав со скамейки, начал пародировать Марику Рёкк: «Ин дер нахт едер менш кайн нихт аляйне»...

— Ты видела эту картину? Тебе повезло. Пошлятина жуткая, но все сходили с ума. А кто твой любимый актер?

— Сидней Порк.

— Не слышал. А почему именно он?

— У него такой приятный акцент. Он южанин и говорит с акцентом.

— Акцент? Как интересно. У нас бы его непременно озвучили другим актером, говорящим без акцента.

— Зачем? Тогда бы он потерял всю прелесть.

В бинокль мы видим купающихся Колетт и Филиппа. Сначала смутно... Рука подвинчивает, подстраивает цейсовские объективы, и тогда резко и крупно в воде мы видим игры молодых людей. Они целуются в воде. Это крупно!.. Два парня на балюстраде. Один с биноклем наблюдает за ними...

Санаторий Дзержинского.

— Ну, все у пакете, Филипп, насколько я понимаю в арифметике, пора доить коров.

— Я вас не понимаю, Алексей Леонидович.

— Ты что меня на «вы»? Отвык? — рассмеялся капитан.

Он лежал в пижаме на кровати своего номера и пил «Боржоми». Филипп сидел в кресле.

— Признаться, отвык. Вернее, не успел привыкнуть.

— А с ней на «ты» разговариваешь, как будто всю жизнь ее знал. Молодец, вперед далеко продвинулся. Ну, а теперь раз-два — и в дамки... Пора, Филипп, пора. Уже три дня осталось...

— Какое сегодня?

— Счет дням потерял? Сегодня 16 сентября. Смотри голову не потеряй. Ты часом не влюбился в нее?

— В роль вживаюсь, как говорится.

— А-а, это другое дело. Вживайся, да поскорее. Она уже спеклась...

— Откуда вы знаете?

— Я все знаю. Солдат спит — служба идет.

— Эта ваша служба, Алексей Леонидович, очень грубо действует. Вчера на пляже рядом улеглись в карты играть, а уши вот такой величины. Пялились на нас. Один обнаглел и подполз прикурить... Я уже не говорю о ней... И мне это все мешает! Что вы думаете, я не чувствую? Меня же все это выбивает. На хрена они мне нужны?

— Они нужны не тебе, а мне. Ты на них внимания не обращай. Занимайся своим объектом. Не нужны они ему! Какой нежный!

— Слушай ты, перестань со мной разговаривать в таком тоне, понял?! — вспылил Филипп. — А то брошу все к чертовой матери! И скажи своим топтунам, чтоб не лезли. Не нужны они мне, ты понял?!

— Так точно, товарищ Соколов, я понял. Все у пакете. Я понял, что тебе они не нужны. Ладно, Филипп, не будем ссориться... «Солнце, воздух и вода нам полезней. Помогают нам всегда от всех болезней. Солнце, воздух и вода...» Деньги дать? Небось поистратился...

Вечер в ресторане «Приморская». Часов 11 вечера. Разгар веселья. Гуляет ресторан. Евреи, грузины, люди с Колымы и из Архангельска. Мелодии сменяют одна другую. «Сулико» и «Фрейлехс». Цыганочка сменяется модной песней «А я сердце свое потерял на широком приморском бульваре», которую поет певец и хором подхватывают за столиками ресторана. Эту песню повторяют неоднократно по заказу. Тут режиссеру (если наш сценарий кого-то заинтересует) и карты в руки. Эту сцену можно и нужно разработать подробно «со смаком»... Ретро конца 50-х.

За столиком Колетт и Филипп. На столе почти пустая бутылка коньяка, бутылка шампанского, остатки еды, фрукты. Колетт возбуждена, но до Филиппа ей далеко. Он еще не пьян, но чувствуется, что нервы его напряжены.

Филипп обращается к официанту:

— Будьте любезны, принесите нам еще бутылку шампанского и, знаете что, мне холодную бутылку водки. Только очень холодную. Из морозильника, если можно, и маслины.

Колетт:

— Филипп, может, не надо водки?

— Нет, надо, Колетт. Очень вдруг захотелось водки. Именно водки. Будьте любезны, товарищ.

Официант уходит.

— Ты не волнуйся, Колетт, все будет «у пакете»...

— Что ты сказал? Прости, я не поняла.

— Я сказал, все будет о'кей! Не волнуйся. Ты можешь не пить. Никто тебя не насилует, а я выпью. Ты — шампань, а я ее — водяру русскую. Ну, правда, не волнуйся, я крепкий мужик. Просто мне захотелось водки. Я в Англии пил «Смирновскую». Хорошая водка, но наша лучше.

— Тебе понравилось в Англии?

— Я ее не видел фактически. Я там работал. Играл. Фестиваль был очень ответственный. Алек Гиннесс играл, Крис Пламмер, Даглас Кэмпбелл... А Гиннесс играл грандиозно! Знаешь, он меня видел и похвалил! Извини за хвастовство. Ты что, думаешь, у нас простая работенка? О, нет, это все непросто дается... Ну ладно, хрен с ней, с работой. Через три дня в Москву. Там она, работенка, о себе напомнит. Забудем... Давай выпьем за тебя, Колетт. Как это ни смешно, я здорово в тебя втюрился. Понимаешь?

— Что есть — «втюрился»?

— Втюрился — это значит втрескался, влип, втюрился, заклинился на тебе. Понимаешь? «Жил однажды капитан. Он объездил много стран...» Была такая популярная песенка до войны из фильма «Дети капитана Гранта». Мы в школе на уроках английского учили ее по-английски. Песенка советская, но учили мы ее на английском языке: «Уан зе ливд э кэптин брейв». Этот кэптин брейв однажды втюрился, втрескался в одну бабу — влюбился он, как мальчик, даже улыбаться перестал... Вот, как я в тебя — ю андестенд ми? Дарлинг? Очень хорошая песенка. Ее теперь не поют. А жаль.

Филипп выпил. Колетт смотрела на него. Хорошо смотрела, без задних мыслей, смотрела и выпила с ним.

— Филипп, ты мне тоже нравишься, но ты сегодня много пьешь. Почему?

— Почему? Потому что кончается на «у». Я тебе нравлюсь, говоришь. Это не то. Это все пока не то. Но однажды капитан был в одной из дальних стран и влюбился, как простой мальчуган... Хорошая была песенка... А впрочем, почему была? Джаст э момент!

Филипп идет к оркестру через толпу, которая окончила танцевать под «А я сердце свое потерял...», и хлопает оркестру. Подходит к саксофонисту. О чем-то говорит с ним и протягивает деньги.

Официант принес бутылку запотевшей водки и маслины, поставил на стол, поклонился и ушел.

Филипп вернулся за столик.

— Сейчас вам готовят сюрприз, госпожа миссис Шварценбах.

Колетт:

— Мисс.

— А, мисс, тем лучше.

— Как церемонно. Господин Соколов. Что с тобой, Филипп?

— А как с вами прикажете говорить, госпожа Брунгильда? Я ведь абсолютно тебе не нравлюсь.

— Перестань, — она положила свою руку на его, сжатую в кулак. Он поцеловал ее руку.

— Прости. Ну, давай за тебя, Колетт, за то, что ты такая. Такая... поразительная, пронзительная мисс.

— Ты тоже пора... пронзительный, — сказала она.

— Ты сама не знаешь, что ты говоришь, — сказал Филипп.

— Если бы ты знала, что ты сейчас сказала. Но ты не понимаешь.

— Я плохо говорю по-русски?

— Нет, ты замечательно говоришь по-русски. Не в этом дело. Поразительная, пронзительная — это сильные слова. Ты поразительно пронзительная девушка!

— Ты тоже поразительный, только успокойся и не пей так много.

На эстраде саксофонист, наклонившись к микрофону, произнес:

— По просьбе московского гостя, популярного артиста кино Филиппа Со-

колова, исполняется песенка Дунаевского из кинофильма «Дети капитана Гранта».

В зале удивленные лица. Кто-то смеется.

— Почему они смеются? — спросила Колетт.

— Потому что они дураки, — ответил Филипп. — Потому что они потеряли детство. Они его потеряли на «широком приморском бульваре».

Оркестр заиграл «Капитана». Филипп пригласил Колетт. Они танцуют. На них смотрят. Больше никто не танцует. Только они. Затем выходят еще несколько пар.

— А почему они теперь не поют? — спрашивает Колетт.

— Слов не знают.

— А ты? Знаешь?

Филипп на эстраде. Он поет сначала по-русски, затем по-английски. Заводит оркестр, они подхватывают мелодию, убыстряя темп, синкопами ломая ритм песни. Танцует зал.

За одним из столиков:

— Выебывается артист!

За другим столиком двое здоровых ребят внимательно смотрят на Филиппа.

Официант подносит две бутылки шампанского к столику Филиппа.

— Это вам и вашей даме прислали грузины вон из-за того стола.

— Спасибо, но не нужно. Отнесите обратно.

— Обидятся.

— Все равно не нужно. Отнесите, отнесите. Объясните, что мы все равно не выпьем. И вежливо поблагодарите, чтобы не обижались.

— Ну пусть стоит, товарищ Соколов, — сказал официант. — С собой возьмете, если не выпьете. А то обидятся, знаете их.

— Ну что за мать твою перетак! — в сердцах сказал Филипп. — Нигде покоя нет. И всегда ты должен делать не то, что тебе хочется. Ну не нужно нам их шампанское, и они сами с их обидами и любовью. Ну ладно, оставьте, потом себе заберете. Поблагодарите их... Или нет! Отправьте от меня бутылку водки и в мой счет включите.

Оркестр рванул лезгинку. Какие-то грузины и русские пошли вытанцовывать. Русские носились по кругу еще активнее грузин.

— Асса, да Асса! — вопил один командировочный. — Асса, да Асса! Ты меня не бойся, я тебя не трону, ты не беспокойся!

Филипп выпил рюмку. Колетт пригубила шампанское.

— Филипп, может, пойдем отсюда.

— Сейчас, милая, расплатимся и пойдем. Где этот чертов официант? Тебе, наверное, все это диким кажется. Вся эта наша вакханалия. Только честно, Колетт?

— Я уже давно у вас. Почти три года. Многое мне нравится, к каким-то вещам привыкла. Но многого, очень многого не понимаю, как ты бы не понял у нас в Америке.

— Чего, например?

— Чего бы ты не понял в Америке? — рассмеялась она. — О, многого.

— Я никогда не буду в Америке, — сказал Филипп. — А чего ты здесь не понимаешь? Почему они прислали шампанское?

— Не только это. Хотя и это. Например, я не понимаю, зачем здесь, на курорте, куда люди приехали отдыхать, столько лозунгов на зданиях и даже на пляже? «Выполним-перевыполним»...

— Ой-е-ей, — тоскливо выдохнул Филипп. — Это, действительно, необъяснимо. Обратила внимание на лозунг со словами Хрущева, который обещает, что наше поколение будет жить при коммунизме? Ты не будешь, а я буду. Мне это обещано. Понимаешь, лично я, не моя дочь, а я, Филипп Соколов, буду жить при коммунизме...

— А у тебя дочь?

— Да, у меня дочь. И жена. Но люблю я тебя. Это хоть ты понимаешь?

— Ты преувеличиваешь, тебе кажется, что ты меня любишь. Ты не можешь меня любить, ты знаешь меня две недели. Тебе кажется, Филипп.

— Нет, мне не кажется. Не кажется мне. Понимаешь?.. Почему мне всегда

говорят, что мне кажется. «Мне кажется? Нет — есть. Я не хочу того, что кажется. Мне «кажется» неведомо» — кажется, у Шекспира.

— Откуда это? Из «Ромео»? — спросила Колетт.

— Нет, это из другой комедии. Где этот чертов официант?

К столику подошли три человека. Два грузина и один негрузин.

— Извините, пожалуйста, товарищ Соколов, что мы вторгаемся в вашу беседу, — сказал один с сильным грузинским акцентом. — Но очень хочется с вами выпить за ваше здоровье. Извините, пожалуйста, девушка, — обратился он к Колетт, — за назойливость, но товарища Соколова очень любят у нас в Грузии.

— Почему, Гурам, в Грузии, — перебил третий, — Филиппа Соколова всюду знают.

— Нет, я не то хотел сказать. Конечно, его весь Советский Союз знает, но я грузин, понимаете, и говорю от имени грузин. Товарищ Соколов, можно мы к вам на минуту присядем, а еще лучше было бы, если бы вы с вашей девушкой оказали честь и сели за наш столик. Не возражаете?

Филипп встал.

— Спасибо вам на добром слове и за шампанское. Хотя зря вы, кстати. Ни к чему потратились.

— Что ты такое говоришь? «Потратились», слушай... — засмеялся тот, которого хвалил Гурам.

Филипп понял, что сопротивление бесполезно.

— В общем, спасибо, конечно, но за стол мы к вам не пойдем, нам вообще уже пора. — Подошедшие ждали. — Если хотите, вы присядьте...

Пришедшие не заставили себя уговаривать. Сели.

— Как зовут вашу девушку или жену, я извиняюсь? — спросил Гурам.

— Мою спутницу зовут Колетт, — сказал Филипп и, заметив их недоумение, объяснил. — Она из Чехословакии.

— А-а, из Чехословакии. Очень приятно познакомиться. Гурам Табукашвили, а это мой друг — Шота. Он солист в ансамбле Сухишвили-Рамишвили, слыхали?

Шота, который не произнес за это время ни одного слова, встал со стула, расправил плечи, шаркнул ножкой и клюнул склоненной набок головкой. Он производил странное впечатление. Сам изящный, длинноногий, с узким, как нож, крючковатым носом на маленькой головке, набриолиненные черные волосы, идеальный пробор по центру, плечи широкие, кисти рук тонкие, глаза невидящие... Шаркнул он ножкой, головкой клюнул и сел опять на стул.

— Я — Шлёма, — представился третий гость. — Шлёма Сочинский.

— Шлёма здесь большой человек, — продолжил словоохотливый Гурам. — Не будем открывать военных тайн, но, если надо хорошего вина или там форель-морель, Шлёма все может. Девушка, вы что-нибудь хотите сейчас? — обратился он к Колетт. — Шашлыки, фрукты? Что хотите, девушка?

— Спасибо, она ничего не хочет, — сказал Филипп.

— Почему ты за нее знаешь, что она хочет, геноцвале? Что хочет женщина, то хочет Бог, а что хочет Бог, никто не знает. Правда, Шотико?

Шотико опять клюнул головкой в знак подтверждения.

— Ну, давайте выпьем, друзья, за встречу, — продолжал Гурам. — Шлёма, ты скажи человеку, чтобы эти фужеры-мужеры нам принесли.

Шлёма встал.

— Тогда, пожалуйста, заодно, попросите его с нами рассчитаться, — попросил Филипп.

— Зачем спешить, кацо? Праздник только начинается. Сейчас попросим его сменить скатерть, заменить приборы и начнем новый стол. Я прав, Шота?

— Аббара (*конечно*), Гурам, — подал голос наконец солист ансамбля.

— Нет, мы нового стола начинать не будем, — сказал Филипп. — Колетт устала, у нас завтра работа. Колетт прилетела сюда сниматься в совместном фильме.

— Потрясающе! А как будет называться кино?

— «Ночь в вытрезвителе», — сказал Филипп.

Гурам заржал.

— А ты шутник, слушай, Шотико, смотри, он шутник! Настоящий артист. А вот и наш Шлёма. Ну что, Шлёма, все нормально?

— О чем вы говорите, — сказал Шлёма.

Официант принес фужеры и стопку шоколада на блюдечке с голубой каемочкой.

«Актриса из Чехословакии» несколько испуганно наблюдала за происходящим.

— Филипп, а зачем столько шоколаду?

— Что вам надо? Шоколаду? Да, Шлёма? — пошутил Филипп. — Шлёма любит шоколаду, — продолжал он. — Шоколаду любит Шлёма. — И к официанту: — Вы нам посчитали?

— Они уже все оплатили за весь стол, — сказал улыбчивый официант и кивнул на Шлёму.

— А вот это лишнее, — сказал Филипп. — Я не из сиротского дома. В опеке не нуждаюсь.

— Кацо, что ты в бутылку лезешь? — сказал Гурам. — Люди хотят тебе приятное сделать, любят тебя. Ты что, не понимаешь? Такая девушка с тобой — конфетка-мафетка — сидит. Гостья наша из другой страны. Мы что, не имеем права погулять, что ли?.. Правду я говорю, Саша?

Официант подобострастно кивнул.

— Слушайте, — сказал Филипп официанту. — Немедленно принесите счет, и мы уйдем. Шампанское их или ваше — это меня не касается. Но я привык платить за себя сам.

Официант стоял в нерешительности.

— Слушай, артист, ты зачем на человека кричишь? — сказал Гурам. — Он-то тут при чем?

— Он знает, при чем он. Еще раз вам говорю, принесите мне счет, если не хотите неприятностей. И быстро. По системе «бекицер». Товарищ Шлёма, я правильно выразился?

В это время Колеттт вскрикнула. Солист ансамбля, он сидел рядом с ней, взял ее за колено. Вот так прямо протянул руку и взял за колено, глядя ей в глаза своим стеклянным взглядом.

Дальше все произошло стремительно. Филипп встал и, быстро набрав скорость, прямым хуком по его поганой роже! Тот — на полу. Неожиданный хук слева обрушился на Филиппа — это сработал Гурам. Ресторан вскочил. Оркестр играл. В руках Филиппа бутылка шампанского. Шлёма перехватил. Шота уже поднялся с пола и, как будто сразу протрезвев, ринулся к Филиппу.

— Деде шене страки!

И вдруг в эту кашу, в этот клубок — два парня из-за соседнего стола. Раз-два — и порядок. И ничего как будто и не было. Троих уже вышибли в дверь. У стола — растерянный Филипп и Колетт, тоже ничего не понимающая... Сели. Филипп тяжело дышал.

— Что это было? — спросила Колетт.

— Черт его знает, — ответил Филипп, потирая подбородок. — Это называется «любовь народа». Так сказать «таланты и поклонники».

Подошел один из вмешавшихся.

— Извините, товарищ Соколов! Все нормально, отдыхайте. Они к вам больше не пристанут. Их сейчас в милицию сдадут. Когда они к вам подсели, мой друг Гера сразу сказал мне: «Толик! Добра не будет. Придется выручать товарища Соколова». Так и случилось. У Толика — первый разряд по самбо. Мы тут на сборах — спортсмены.

— Спасибо вам, — сказал Филипп. — Худо бы пришлось, если бы не вы.

— Ну вы тоже этому с пробором ничего врезали. Извините, девушка! Не буду вам мешать, отдыхайте! — Он сел за свой стол.

Подошел официант.

— Вы просили счетик. Будьте любезны. С вас...

Филипп рассчитался.

Официант был доволен. Сегодня он неплохо заработал.

— Пойдем, Филипп, — сказала Колетт.

— Выйди в холл и подожди меня, пожалуйста. Я сейчас.

— Ты хочешь остаться?

— Я должен рассчитаться с оркестром за «Капитана».

Это была маленькая хитрость, Миня. За «Капитана» я, если ты помнишь,

уже заплатил. Когда она пошла к двери ресторана, я налил себе фужер холодной водки и выпил залпом.

«Кончится когда-нибудь этот день?» — подумал я. Колетт поджидала меня в холле.

Пойдем к морю, подышим, — предложил я.

— Я очень устала. У меня от всего этого разболелась голова. Приму таблетку и лягу. Завтра увидимся. Утром позвони мне, и пойдем на пляж, ладно?

— Ты не хочешь побыть со мной? — спросил я.

Помолчали.

— Колетт, мне очень, очень надо сейчас, чтобы ты не уходила.

— Филипп, я, правда, очень устала. Слишком много впечатлений. Хорошо, что эти двое вмешались,— я очень испугалась за тебя. Но сейчас я должна спать. Ну, что ты, кэптин брейв! Чи эр ап, сэр. — И она поцеловала меня в ушибленный подбородок. — Гуд найт. Си туморроу, кэптин.

— Как скажешь, Аурелио, как скажешь.

— Мы простились. Она пошла к себе на этаж.

Я вышел из «Приморской» и направился к своему «Кавказу»...

«Неужели она не почувствовала, что меня нельзя было оставлять одного. Ну хотя бы из чувства товарищества... Ладно, все у пакете, пойду спать. Боже, как мне все надоело! Неужели этот день кончается... Пора спать. Пора доить коров... Спать пора... Пора, пора, рога трубят... была ужасная пора... Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит... Пора? Нет, еще не пора! Зажмурься как следует, Филя, не подглядывай. Раз, два, три, четыре, пять, я иду искать... Искать... Бороться и искать — найти и не сдаваться... Пора, мой друг, искать — рога коров трубят...

— Молодой человек! Вы что, спите? Вы же клумбу топчете!

Я вздрогнул. Неужели я заснул на ходу! Ноги приволокли меня к «Кавказу». Окликнула меня дежурная сторожиха. Я, действительно, стоял в клумбе с цветами. Поднял голову. У входа в гостиницу какая-то компания, вытащив столик на улицу, при свечах играла в карты...

Дальше лента рвется, звук трещит, действие развивается вне логики...

— Хотите кофе? Вам полегчает...

— Руфи, оставь его в покое, он лыка не вяжет...

— Кто играет семь бубен, тот бывает...

— Я хочу выпить...

— У вас есть выпить?

— Дайте ключ мне — вы не сумеете открыть...

— Почему она такая старая?..

— Сколько ей? Сорок, пятьдесят? Может, шестьдесят?

— А не все ли равно...

— Проснитесь, юноша, я принесла ликер...

— Брр, какая сладкая, жирная гадость...

— Зачем она меня раздевает, эта старуха?

— Не матерись. Нехорошо.

Полная темнота. Нет, из окна свет от уличного фонаря...

— Лежи спокойно, милый, спокойно лежи, все будет хорошо, милый! Сейчас... Ты милый, красивый мальчик... Ты очень милый... У тебя красивое тело... Кожа бархатная, как у ребенка... И здесь!..

Наконец она замолчала — какое счастье... Тишина... блики от фонаря... «Пора доить коров»... В темноте наверху ее лицо. Мелькают блики от фонаря за окном на ее лице и обнаженном теле. Блик на лице, блик на животе, на лице — на животе, лице — животе... животе — лице, лице — животе... Зачем?!

— А еще говорил, на хрен они мне нужны! Видишь, пригодились. «Не плюй в колодец — пригодится...» Ладно, все у пакете. Алло! Филипп, ты меня слушаешь? Проснись же ты наконец! Знаешь, сколько сейчас времени?

— Сколько?

— Четверть двенадцатого! Ты что ночью делал?

— Спал я.

— А с кем спал, хоть помнишь? Тебя что, сюда послали старых жидовок харить?!

— Солдат спит — служба идет, — сказал Филипп.

— Ладно, об этом потом, а сейчас вали на пляж. Она уже там лежит.

— Кто лежит?

— Он еще спрашивает кто! Она, Колетт. Два дня осталось! Ты это соображаешь, фраер? Давай, собери себя ложками и вали на пляж. Она уже час как там одна.

И снова солнце, море, пляж.

Филипп бредет в костюме по пляжу. Находит ее. Она лежит лицом вниз. Он подсел.

— Здравствуйте, Колетт, — сказал он и стал медленно раздеваться.

Она быстро обернулась.

— Филипп, ты? Где ты был? Почему не позвонил? Я сидела в номере и ждала! Начала волноваться! Что с тобой, кэптин?

Она обняла его за шею и поцеловала... и с тревогой смотрела на него. Он разделся, лег рядом, закурил...

— Что с тобой, Филипп?

— Что это у вас, Ганечка, лицо опрокинутое? — сказал Филипп. — Ты читала Достоевского? Или в вашей школе этого не проходили?

Она не обиделась.

— Дай мне закурить, — сказала.

— Ты же не куришь.

— Иногда курю.

— Как скажешь, Аурелио, — и протянул пачку.

— Что такое Аурелио? Я не понимаю.

— Прости меня, Колетт. Я сегодня способен выражать свои мысли только чужими словами.

Филипп помолчал, видимо, раздумывая, как объяснить эту присказку юности.

— «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя...» Ты сегодня не обращай на меня внимания. Я способен выражаться сегодня только цитатами, только чужими словами. Не обижайся, ладно? И ни о чем меня не спрашивай. Просто мне сегодня не по себе...

— Ты вчера много пил. Поэтому?

— Поэтому. Но не только поэтому.

— А еще почему?

— Мне грустно потому, что весело тебе, Колетт.

— Мне невесело, Филипп.

— А тебе почему? — спросил он.

— Знаешь, я сама не пойму. Все дни я просыпалась, и мне было весело, а сегодня проснулась, и стало грустно... Почему-то стало очень грустно...

— «Любовь никогда не бывает без грусти, но это же лучше, чем грусть без любви», — пропел Филипп.

— Опять цитата? Да?

— Да, я набит цитатами. Я ходячая цитата. Я сам напоминаю себе сборник летучих выражений. Боже, сколько в голове всякой ненужности.

— Это потому, что ты актер?

— Отчасти. Но это не у всех актеров голова — лавка древностей. «Из какой забытой лавки древностей появилась ты на белый свет с детской гимназическою ревностью, с чувствами, которых в мире нет», — опять пропел Филипп и рассмеялся. — Вот видишь, как идиотски устроена у меня голова. Слова цепляются за другие, и получается какая-то бесконечная цепь. Вот уже мелькнуло: «Златая цепь на дубе том»... Именно что на дубе. Ну что тут поделаешь? По-моему, это паранойя.

Он вскочил и бегом, стремительно влетел в воду. Проплыл энергично один метров пятьдесят, запыхался и обратно спокойно — брассом... Колетт встала и стоя глядела на эту эскападу...

Вечер. Солнце спускается. Филипп и Колетт провели целый день на пляже. Они даже не пошли обедать. Так и просидели на пляже целый день. Пляж опустел. Они полуодетые лежали на песке. Не рядом, а лицами друг к другу.

Она:

— Я не знаю, что со мной, но что-то со мной не так... Я уже ничего не понимаю, что со мной... Что это, Филипп? Но чувствую, что этого не надо. Ни мне, ни тебе. У тебя дочка? Какая она?

Он:

— Прошу тебя. Ты же обещала... не говорить об этом.

Она:

— Хорошо, не буду. Это глупо. Как это все глупо. Но со мной что-то не так... Что это, Филипп? Со мной... Ты понимаешь, что я имею в виду...

Он:

— Я не верю тебе. Я боюсь верить...

Она:

— Я не понимаю, что со мной... Я не знаю, что это. Но ты верь мне. Хорошо?

Он:

— Хорошо, я постараюсь верить тебе.

Она:

— Тебе надо стараться? А я верю тебе, я почему-то тебе верю, я поверила тебе, и мне не надо стараться...

Он:

— А сначала ты мне не верила?

Она:

— Нет, не то чтобы не верила. Я не вполне тебя понимала. Зачем он в Сочи? Почему один? Где его друзья? Ну а если бы он не встретил меня, как бы он здесь жил?

Он:

— Ну и что ты ответила себе?

Она:

— Я не понимала. Но старалась понять. И хочется верить — поняла...

Он:

— Что ты поняла?

Она:

— Что ты очень грустный человек. Нет, ты веселый человек — ты поешь, ты умеешь веселить и веселиться, но ты грустный человек...

Он:

— Это плохо?

Она:

— Я тоже грустный человек...

Он:

— Ты грустный человек, потому что не у себя дома. А я дома. И ты права, я грустный человек, признаюсь, хотя я никогда не знал, что я грустный человек... А ты временно грустный человек.

Она:

— Нет, я и дома грустный человек. Ты сказал, что я Брунгильда. Я поняла. Но я не Брунгильда. У меня был мужчина. Мне двадцать пять лет. Ты думал, что я моложе. А я старше тебя, Филипп.

Он:

— У нас был бы неравный брак. Но счастливый... Ты любила его?

Она:

— Да, я любила его. Он был первый, и я его любила.

Он:

— Потому что он был первым?

Она:

— Не знаю. Может быть. Не думаю. Он тоже любил меня, и мы должны были обвенчаться. Наши родители...

Он:

— Только не рассказывай мне сюжет «Ромео и Джульетты».

Она:

— Нет, это были не Монтекки и Капулетти, наоборот. Они хотели, чтобы мы обвенчались...

Он:

— Что же вас остановило?

Она:

— Он застрелился. Неожиданно застрелился. Он был из хорошей фамилии.

Он:

— Из хорошей семьи.

Она:

— Из хорошей семьи. И я, Филипп, из хорошей семьи.

Он:

— Я в этом не сомневался. Хотя ты не читала Достоевского.

Она:

— Я читала и Достоевского, и Чехова, и многое другое, чего не читал ты. Ты читал Фолкнера?

Он:

— Нет, но это не моя вина.

Она:

— Так вот, он взял и застрелился. Он был хороший мальчик, из хорошей семьи. Но бывает всякое, не правда ли? И с мальчиками из хорошей семьи... Он заразился люэсом. Как-то они выпили с товарищами и попали в бордель. Он скрыл это от меня. И я ничего бы об этом не узнала. После этого он спал со мной не раз. Он не знал, что болен. А потом узнал. И убил себя. А я получила письмо от него об этом. Но Бог меня спас. И я не заболела. А он застрелился, хотя знал, что это лечат. Мне кажется, что он даже знал, что я бы его простила. Но он не мог простить себе этой гадости. Ему тогда было, как мне, восемнадцать лет. Сейчас бы ему было двадцать пять... Он был красивый мальчик, из хорошей семьи... Никто не знал причины. Одна я. Но он в письме, перед тем как сделать это, умолял меня никому не говорить про то, что с ним случилось. Это была его последняя просьба. Я ее выполнила до сегодняшнего дня. Хотя мне было очень трудно ее исполнить. Я должна была одна пройти по секрету всю эту мерзость с врачами. Мне было восемнадцать лет, и это было очень страшно. Но все обошлось. А его теперь нет...

Он:

— Ты еще любишь его?

Она:

— Это нельзя так сказать. У меня были и другие после него. Но никто меня не занимал, как он... Не знаю, почему я тебе первому об этом рассказала... Филипп... Наверное, потому что я верю тебе... Я поверила тебе, и со мной что-то не так...

— Молодые люди! У вас не найдется закурить? — услышал я знакомый голос...

Надо мной стоял сам Алексей Леонидович в плавках. На ноге его была голубая голая баба...

— Послушай, старик, и все-таки я ни черта не понимаю! Или ты что-то не договариваешь. Но на кой, извини, ляд им нужно было, чтобы ты ее уконтропупил и непременно в этом «Кавказе»? Ну, допустим, про «Кавказ» понятно: застать, скомпрометировать, я не знаю, сфотографировать, а потом уж скомпрометировать... Но зачем? Кто она такая? Действительно «шпиенка» или любовница помощника президента, на кой черт все-таки она им сдалась, чтобы они столько усилий на все эту муть тратили?

— Веришь, Минь, сколько лет прошло, а я до сих пор теми же вопросами себя достаю... Что она журналисткой была — это точно, а вот про нее саму мне ведь ничего не известно было ни тогда, ни тем более сейчас. Что она писала? Кто ее батя был — сенатор, фирмач, как теперь говорят, или хозяин ЦРУ?.. Они-то наверняка знали, да мне ни гу-гу... Я один раз не выдержал и спросил — кстати, Игоря Николаевича — на сей счет. А он такую залепуху выдал: мол, когда баба — журналистка в чужой стране — имеет «лав стори», то и о той стране пишет с чувством... Может, оно и так, мы с тобой, старик, не монахи и по себе знаем, что мысль сия не так уж глупа... Но, согласись, во-первых, слишком красиво все выглядит... Нет, думаю, что-то им от нее нужно было, может, выйти на батю ее, а может, на мужчину ейного... Она мне ведь тоже могла лапшу на уши... Но разве об этом речь, Миша? Я тебе что — детектив рассказываю?.. Кто на кого и зачем вышел?! Ты что меня достаешь?!

— Филипп, не заводись. Никто тебя не достает. Просто понять охота.

— И не старайся. «Лохгики не ищи», — как говорит один из наших вождей. Ты в Кафке много понимаешь?

— Эх куда хватил! Тут свое родное, посконное.

— Посконное — суконное. Ладно, Майкл, держись. День последний...

— А чем кончился предыдущий? — спросил я Филиппа.

— Ничем, если ты имеешь в виду то самое, чего от меня хотели. Мы тихо поужинали в какой-то забегаловке. Не пили. Я даже толком не помню, о чем мы с ней говорили. Кажется, в тот вечер мы больше молчали. Сидели до ночи в парке. Молчали каждый о своем. Но, пожалуй, первый раз за семь дней мы были вместе. Два грустных человека сидели вместе, гуляли вместе, молчали вместе... Это был лучший вечер... Захоти я — она бы в тот вечер пошла ко мне в «Кавказ»... Но я не захотел этого... Не захотел. И всё. Понимаешь? Мы нежно расстались. Мы целовались, как настоящие влюбленные, которым некуда спешить, которых ждет завтрашний день и еще много-много дней впереди...

— А этот, татуированный? — спросил я.

— Лег спать. В номере я нашел записку. «Утром звони немедленно! Жду. А.Л.».

— Ты позвонил?

— Да. Он был очень зол. Но я применил технику глухой защиты. Сразу на железное «вы» с выражениями: «Простите, но я отказываюсь говорить с вами в таком тоне... Меня иначе воспитали... Я не татуирован... Если я услышу хоть одно слово мата...» и т.д. На таких жлобов это иногда действует, они начинают ощущать дистанцию... Словом, когда я звонил Колетт, я чувствовал себя свободным от всего. Я был я, Филипп Соколов. Кровь деда наконец дала себя знать...

— Лучше поздно, чем никогда, — сказал я.

— Майкл, менторский тон тебе не идет.

— Я не прав, — согласился я и опустил глаза.

— Когда она сбегала по лестнице на пляж, я понял, как надо играть Ромео! Я понял, почему пастор Лоренцио торопится обвенчать его с Джульеттой! Я многое понял, когда она сбегала через ступень в белом махровом халатике, длинноногая, с распущенными волосами, устремленная ко мне. Я подхватил ее на руки и понес к воде. Мне было ровным счетом наплевать на всех, кто мог видеть эту сцену... Не отпуская ее, держа на руках, я сбросил с нее халат на песок и внес ее в воду. Мы окунулись и начали целоваться в воде как сумасшедшие... Ты видел, как играют дельфины? Два молодых, негрустных красивых человека веселились в воде как бешеные, как сорвавшиеся с цепи!

— Я люблю тебя! Я люблю тебя! — отвечала она. — Давай меряться силами!

Мы плавали, ныряли, снова целовались, снова плавали. Мы забыли обо всем, где мы, кто мы, зачем мы! Ни она, ни я не вспомнили, что завтра утром я улетаю в Москву, что это последний день! Ни я, ни она не говорили глупостей про наши страны и национальности... На всем этом было табу!

И вечером, когда мы на такси мчались на Ахун, чтобы там веселиться, и пить сухое вино, и танцевать, и целоваться у всех на глазах, мы чувствовали, что мы это не мы, а просто Он и Она. У нас, казалось, исчезли имена, кем-то нам данные, без нашего на то согласия!

Ахун. Ресторан на горе. Танцуют Он и Она. Музыка кончилась. Они медленно оторвались друг от друга. Они пошли к столику. Он пропустил ее вперед и в ухо услышал: «Сейчас же зайди в туалет! Сейчас же! — и потом, уже в туалете: — Ну, теперь уже точно, пора доить коров! Еще одно такое танго и вези ее. Она уже кончает. Там машина, номер 83-00, в ней абхаз. Поторгуйся для вида и вези ее к себе, в «Кавказ». Непременно в «Кавказ»! И все у пакете! Молоток, Меркуцио! Действуй».

И он исчез.

Черная «Волга». Маленький абхазец за рулем. На заднем сиденье Он и Она.

— Ты мне мало даешь, парень! Но черт с тобой — твой девушка мне нравится... Потому вез тебя... «Кавказ» тебя и девушка твой довезу...

— Нам нужно в «Приморскую», — сказала она.

— «Приморская» не везу. Мне пятьдесят рублей давал — везу «Кавказ». Дальше не везу. (*Деньги в старом исчислении.*)

Филипп увидел в зеркало, как ему похабно подмигнул шофер черной «Волги»...

— Кончай торговаться, шеф. Спускайся в Сочи, там решим.

— Но «Приморская» рядом с «Кавказом». Не все ли ему равно? Почему он спорит? Филипп? — спросила Колетт.

— А черт его знает, — тяжело вздохнул Филипп. — Дан приказ ему на запад, ей — в другую сторону.

Я почувствовал, что на меня опять сходит цитатное состояние... Дурной знак...

Абхаз довез нас до моей гостиницы и встал как вкопанный.

— Дальше не еду.

Я дал ему деньги. «Мало даешь», — начал он торговаться.

Эта неумелая игра, его улыбающаяся заговорщицки харя, вся тупость происходящего вызывали желание драться, материться, что-то сломать, сокрушить, раздавить это что-то раз и навсегда...

Мы вышли из машины. «Волга», постояв минуту, газанула с места в карьер...

Когда мы подошли к «Приморской», я снова увидел ее.

Этот неумело маскировался в бульварных аллеях и наблюдал за нами...

Мы вошли в номер моей спутницы. «Где здесь микрофоны? — подумал я. — Интересно, они уже включились?»

— Аппаратная, мотор! — вполголоса скомандовал я.

— Что ты сказал, Филипп? — спросила она.

— Мне не дают покоя банальности. Это тоже цитата.

— Не надо цитат, Филипп. Мне нравится, когда ты говоришь сам. Я люблю тебя, когда ты — сам. Как это сказать?

— Понятно, — сказал я. — Можешь не объяснять.

Она сварила кофе. Мы сидели на диване. Я обнял ее.

Она не сопротивлялась. Но я не хотел, я не мог... Я не мог хотеть! Ты понимаешь меня? Она сказала:

— Ляг на диван и положи голову мне на колени.

Она гладила мне голову и что-то рассказывала о своем доме, о родителях, о том, что мне бы понравились и ее дом, и как по утрам с застекленной веранды дома мы бы смотрели, как в море играют дельфины... И что она видела кита... И что мы могли бы быть счастливы. Она говорила, а я видел, реально видел в цвете то, о чем она рассказывала, как видишь сказку, которую на ночь рассказывает няня перед сном, а ты, маленький, лежишь в кровати с белой сеткой по бокам и слушаешь, слушаешь, представляешь все это, пока оно не перейдет в сон, не станет сном... «Как только в раннем детстве спят»...

И еще: «А они-то все записывают на пленку, или им надоело, а может, пленка кончилась и они переставляют кассету...»

Она гладила мне волосы, склонив ко мне голову, прижималась лицом к моему и что-то шептала мне о том, что доверяет мне, что сама не понимает, что с ней и зачем все это, но сейчас так хорошо и что так хорошо уже не будет никогда, но сейчас пусть будет так, как есть... И еще было слово «Меркуцио»... Меркуцио? Кто это сказал? Она?

Я заставил себя встать, подошел к письменному столу, взял лист бумаги и крупно, печатными буквами написал: «Колетт! Я люблю тебя! Я очень, очень люблю тебя! И сейчас докажу, что это так... Сейчас я начну грубо к тебе приставать. Протестуй. Потом несколько раз ударь меня. Звучно и сильно. Затем я уйду. Навсегда. Прости, прости, прости меня, если можешь... Записку сожги! Обязательно сожги!»

Я положил перед ней записку и молча ждал. Она прочла ее... Взглянула на меня. Снова прочла, снова подняла глаза и глядела на меня. Я пальцем указал на стены ее номера и постучал по своей ушной раковине. Нас слушают — говорил этот, жест. Как будто я был немым, а она была глухой, при полной тишине я показал ей, что я сейчас буду делать и что должна сделать она... Непременно должна сделать. Сейчас, сию минуту!!

И только тогда я увидел, как она глядела на меня...

Боже! Боже мой! Что было в этом взгляде! От полного непонимания до ужаса постижения. В двух зеленых экранах ее глаз я увидел моими, устремленными

в ее, как за несколько секунд с молниеносной быстротой пролетели назад кадры, сливаясь один с другим, и только звуковая дорожка что-то невразумительно просвистела. Веки на секунду закрыли экраны, и снова она взглянула на меня! Этот взгляд я буду помнить до конца моей жизни... Бывает, что он, этот взгляд, мне снится, я просыпаюсь и еще долго не могу забыть ночного видения...

После отвратительной комедии с приставанием, сопротивлением, сопровождаемыми отвратительными, громко произносимыми мной пошлостями, меня вернули к реальности три удара. Три сильных удара по лицу! Она била меня со всей силы, с каким-то визгом ненависти, перед каждым ударом собирая все свои силенки. А в глазах слезы. Правой, левой и снова правой. Ударила и еще ногтями с силой провела по лицу... от скулы к подбородку...

— Хорошо, я уйду! — громко сказал я и сделал несколько шагов к двери номера, дотронулся до дверной ручки, нашел в себе силы снова взглянуть на нее... перед тем как открыть дверь... и выйти в коридор... Секунду мы стояли, тяжело дыша, и смотрели друг другу в глаза...

Она тихо-тихо подошла ко мне... скользнула бесшумно, обняла меня, прижалась ко мне и в ухо еле слышно:

— Спасибо тебе, милый, спасибо, спасибо, спасибо...

Миновав дежурного администратора, который не спал и смотрел на меня, как мне тогда показалось, всезнающими глазами, я вышел на улицу. Меня знобило. Я спустился на пляж. Подошел к воде. Закурил. Знобило. Море отвратительно пахло рыбой. Волна замочила мне ноги. Я отошел поглубже и сел на лежак, кем-то забытый на пляже...

Мне показалось, что сейчас они появятся... Здесь, сейчас, на пляже... Я закурил вторую сигарету. Мне долго не удавалось это сделать, то ли руки тряслись, то ли с моря дул ночной сентябрьский ветер... Сентябрь. «Засентябрило, — подумал я. — Нет, они меня возьмут в номере».

Надо идти. Ну, подонок, встань и иди в свой номер. Не тяни, когда-нибудь надо это сделать — встать с лежака и пойти в номер...

Я проснулся утром. Дверь, ведущая с улицы в спальню, была открыта... Кто открыл ее? Вчера я прошел в номер через коридор... Ах, вот кто! В дверях, в контражуре слепящих солнечных лучей стоял Он и смотрел на меня, лежащего на кровати поверх одеяла в светло-сером измятом костюме и в летних туфлях...

Я приподнялся и сел, а он все еще стоял в дверном проеме и вертел в руках ключ... Значит, был и второй ключ, и естественно, что его владельцем был он — татуированный капитан... Он стоял и ждал. Интересно, чего?

— Все! В пизду! — закричал я. — Смотри, как эта американская сука меня разукрасила! Нет, ты смотри, смотри! Как с такой рожей я явлюсь в театр?! Выходите на нее, занимайтесь ею, ебите ее сами! Интересовалась она мной! Как бы не так! — я обрушил на капитана, на нее, на Игоря Николаевича такой мощный поток мата, что это подействовало.

— Ты все-таки расскажи, что произошло? — сказал он. — Все же было у пакете!

— У пакете было, у макете! Понял? В туалете была у пакете! Нет повести печальнее на свете, чем повесть о минете в туалете! — продолжал я истерику по римской стратегии «нападая, защищаюсь»... — А вот после туалета все пошло в песок! Это же надо держать на службе таких мудаков!

— Ты кого имеешь в виду?

— Многих! — заорал я. — Этот клинический кретин, абхаз, как ты его называешь...

В общем, Миня, «Остапа несло...».

Через два дня ТУ или, ИЛ, или АН совершал рейс Адлер — Москва. Я сидел в кресле, наконец предоставленный самому себе, и пытался понять, что же это было?

Что же это произошло? И неужели все, что произошло, произошло со мной? И как это могло произойти со мной?

Филипп прошелся по комнате, включил проигрыватель... «Мне Брамса сыграют — я вздрогну, я сдамся...»

Когда через две или три недели я сидел в номере гостиницы «Москва» и составлял отчет, Миня, мне пришлось еще раз прокрутить в голове киноленту случившегося...

— ...так и пиши: «За обед в шашлычной в первый день... цветы и прочее — пятьдесят рублей пятьдесят копеек», — диктовал Алексей Леонидович.

— А дальше?

— Ну, что там у вас было в первый вечер?

— В первый? Дай Бог память... Да ничего, гуляли у моря, я ей читал стихи...

— Стало быть, пиши: «После обеда вечером такого-то числа я пытался обработать мой объект, гуляя у моря». Про стихи не надо — это подробности...

— Написал.

— «За билеты на эстрадный концерт мной заплачено...» Сколько ты там заплатил? «Билеты прилагаю...» Ты не забыл билеты?

«150 рублей 40 копеек...

175 рублей 20 копеек...

350 рублей 00 копеек...

Я поцеловал объект...

Она шла на сближение...

Оказала недоверие...

120 рублей 64 копейки...

Сама проявила активность...

Оказала активное сопротивление....

Нанесла мне три удара...

30 копеек... 30 копеек... 30 сребреников...»

— Ну, и подпишись...

— Как?

— Как в соглашении договорились.

— Может быть, я свою фамилию поставлю?

— Зачем свою? Пиши «Меркуцио», и все у пакете...

Звучала музыка Брамса.

— Больше они меня не трогали. Не тронули никогда...

— Поняли, что ты нервный и разговариваешь по ночам, — сказал я.

Он взглянул на меня, я снова опустил глаза. За окнами начинало светать... Караян и Кремер пошли на коду...

Из темноты сознания всплыли, проявились, стали четкими строки:

Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют...
Мне Брамса сыграют — я вздрогну, я сдамся...

19 мая 1979 года

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

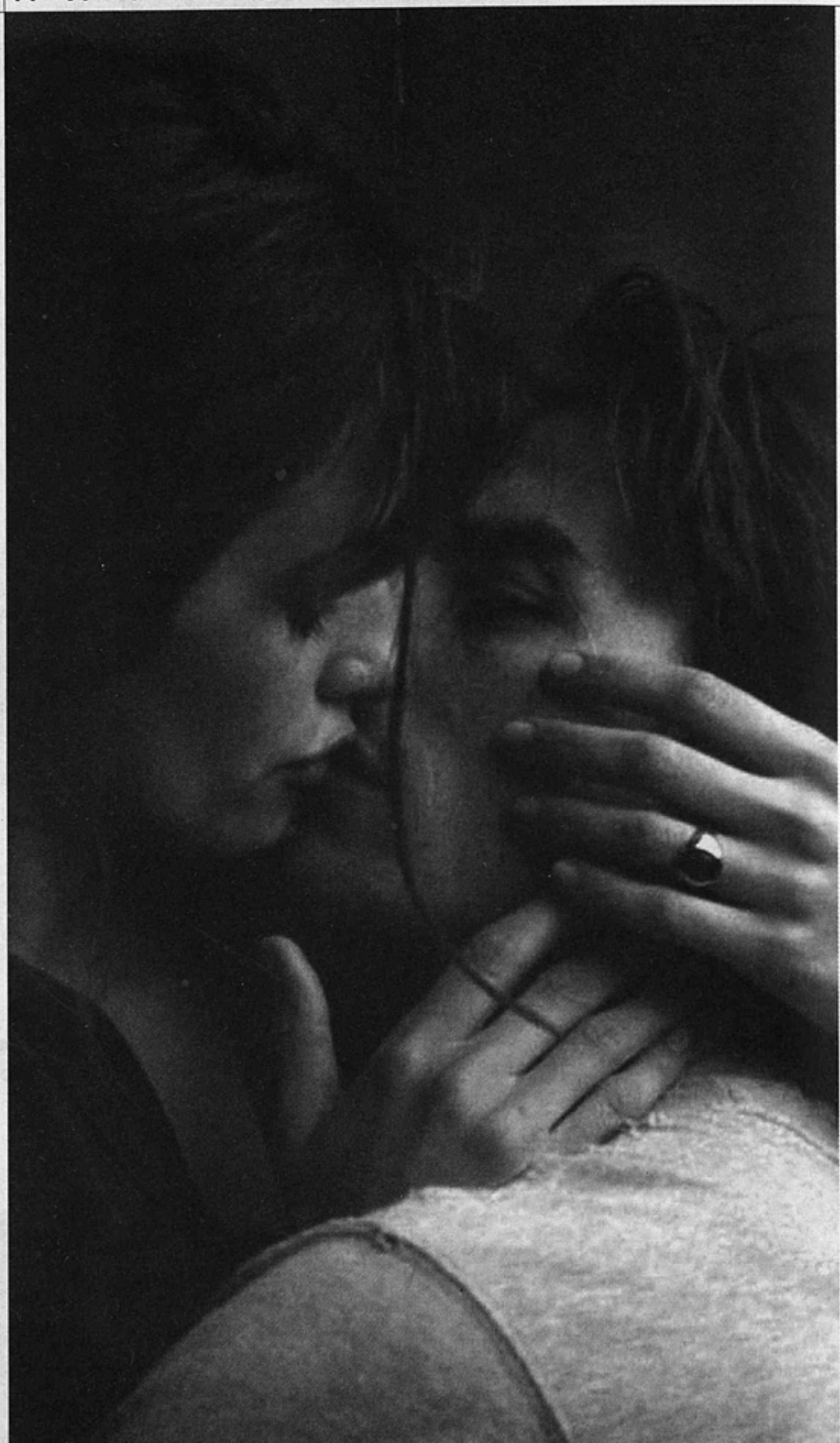
Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО



«Ванильное небо»,
режиссер
Кэмерон Кроу

ничего особенного

СЕРГЕЙ СИНЯКОВ

МЕРТВЫЙ ВСТАЛ И ПОШЕЛ

ЖИВЫЕ МЕРТВЫЕ В СОВРЕМЕННОМ КИНО

Многие мои знакомые посмотрели американский фильм «Ванильное небо». Имея в виду название (слаще которого можно было изобрести разве только «Сливочную облачность» или там «Холмы из халвы») плюс факт, что на съемочной площадке встретились и полюбили друг друга Том Круз и Пенелопа Крус, все получили не то, чего ожидали. Не романтическую комедию про любовь, цветы и правильное отношение к черным гомосексуалистам. Девушкам не понравилось, что Том ходит полфильма урод уродом. (Мне понравилось.) Кто-то не оценил чрезмерную сложность сюжета. Для кого-то, наоборот, ее оказалось мало. Один милый человек сказал туманно: «Сначала идет типа твой кайф, ну, как от кокаина, а потом не твой, чужой идет». Короче, людей в фильме удивило все что угодно, но только не то, что главный герой — покойник, труп. Ну, труп и труп. Не твой, чужой кайф идет.

Трупы прописались на экране уже давно, но никогда они не были так навязчивы, как в фильмах, снятых за последние лет десять. Естественно, они появлялись в кино и раньше, еще на заре кинематографа, но вели себя куда более деликатно. Сразу давали понять, что они не такие, как другие герои, теплые и розовые, с них и спрос иной. Взять первых экранных Дракул. Они были честны и никогда не изображали пышущих жизнью полнокровных красавцев. Естественным образом спали в гробу и выглядели как в нем же. Не отбрасывали тени. Одним словом, когда самый тупой и ограниченный зритель смотрел на Дракулу, он сразу соображал, что наблюдает труп, и дожидался момента, когда этот труп с должным усердием пожгут распятием, пощупают осиновым колом и наконец, всадив контрольную серебряную пулю, зароют на сумрачной полянке за пределами погоста. Все было правильно.

Из той же обоймы и недорогие триллеры типа «Иногда они возвращаются» или «Восставшие из ада». Неприглядные существа со всеми медицинскими признаками трупного разложения честно вламываются в жизнь обывателей, честно пожирают их честными сгнившими челюстями и честно сгорают, облитые керосином, чтобы честно возвратиться в сиквеле. Существуют еще милые картины типа «Вечеринки у Берни», где главный герой — хладный тихий труп как таковой, а сюжет зависит от того, что с ним проделывают партнеры. Или «Привидение» с Деми Мур, где труп гуляет себе, но никого и ничего не может потрогать.

Иное дело — целый косяк современных фильмов, в которых мертвые, говоря по-дворовому, оборзели, гуляют и трогают. Прорывом активных, функциональных покойников на широкий коммерческий экран (в некоммерческом кино они бегали и прыгали, как родные, взять хотя бы авангардную студию в Питере, где про живых кино не делали чуть ли не в принципе)

стал фильм Джармуша с откровенным названием «Мертвец». Там, если вы помните, симпатичного интеллигентного клерка мочат уже на пятнадцатой минуте, после чего, стремительно и объяснимо теряя человеческий облик, он бедокурит по всей округе, пока не уплывает в лодке по реке мертвых. Революционность подхода состоит в том, что сам герой, в отличие от экстравагантных персонажей «Восставших из ада», о собственной смерти разве что смутно догадывается.

Шаг был сделан, а дальше как прорвало. Покойников поволокли на экран с тем же энтузиазмом, с каким мастера российского кооперативного кино по максимуму совали в фильмы жалких голых девок. Апофеозом стало, конечно же, «Шестое чувство», где герой Уиллиса не мог не стать популярным у народа по двум причинам. Он был, во-первых, мертв, как табуретка, а во-вторых, работал психоаналитиком. Пугал, полагая, что лечит, маленького мальчика, наделенного ужасным даром контакта с потусторонними мирами. Еще один мертвый психоаналитик действовал в безумно красивой и сентиментальной (одна девушка плакала аккуратно от титров до титров) картине «Куда приводят мечты». Героя Робина Уильямса мечты привели сначала в рай, а потом в ад, где он разыскивал своих родных, а заодно пользовал умерших (американцы нуждаются в полоскании мозгов, пребывая в любом состоянии). Но этот фильм выбивается из общего ряда, потому что психоаналитик с самого начала понимает, что он мертвый, и в меру сил притирается к новой ситуации.

Список продолжили «Другие», где мертвые слуги работают при мертвой хозяйке, а та готовит к первому причастию убитых ею детей. И, наконец, «Ванильное небо» — последний на сегодня, но ни в коем случае не последний вообще фильм этого жанра. Можно было бы даже подло пересказать сюжет, но это, во-первых, сделать почти невозможно, а во-вторых, если и перескажешь, все равно никто ни фига не поймет. Короче, просто имейте в виду, что Круз там иногда неживой, чем изрядно смущает своего психоаналитика. Который тоже, впрочем, не вполне физически есть. Чужой кайф.

Отечественный кинематограф, кажется, по старинке предпочитает живых и жалких девок. Хотя небольшой прецедент есть. В новой картине Дмитрия Месхиева «Механическая сюита» сюжет крутится вокруг трупа по имени Коля. В одном из эпизодов труп Коля сначала грохается с верхней полки в купе, потом его выбрасывают в окно, он врезается в стекло встречного поезда и до такой степени пугает машиниста, что тот от пережитого ужаса становится импотентом. Но при всей своей бешеной активности Коля — самый обыкновенный мертвый труп, так же зависящий от обстоятельств, как персонаж «Вечеринки у Берни». Никакой мистики.

Уяснить себе причины некрофильского бума очень легко. Действующие трупы на экране взялись оттуда же, откуда появились в свое время помидоры-убийцы, агрессивные гуманоиды и взбунтовавшаяся против человека бытовая техника. Из творческого кризиса, отсутствия тем для сюжета и внешних врагов. Из взаимного ковыряния в носах сценаристов, режиссеров и продюсеров. Из моральной невозможности начать очередную заявку со строки: «Джон и Мэри встречаются на мосту. Он выразительно смотрит на нее». Теперь Джон и Мэри должны выразительно смотреть друг на друга, падая с этого самого моста. Тема, смею предположить, не отомрет еще два-три сезона. Трупы далеко не так бесполезны, как кажется. На то, что они трупы, можно списывать любые нестыковки и запутанность сюжета. Это как в идеологических советских фильмах про шпионов, при просмотре которых школьники гадали, кто предатель — благообразный профессор или загадочно улыбнувшийся бравый офицер-подводник. «А чего это он туда пошел-то?» — «Да труп, наверное, вот и пошел». — «Да какой он труп, это тот, с бородой, труп». — «Да труп он, труп, точно тебе говорю».

ИРИНА КУЛИК

ФОНОГРАММЫ СТАРЫХ СНОВИДЕНИЙ

«МАЛХОЛЛАНД ДРАЙВ», режиссер Дэвид Линч

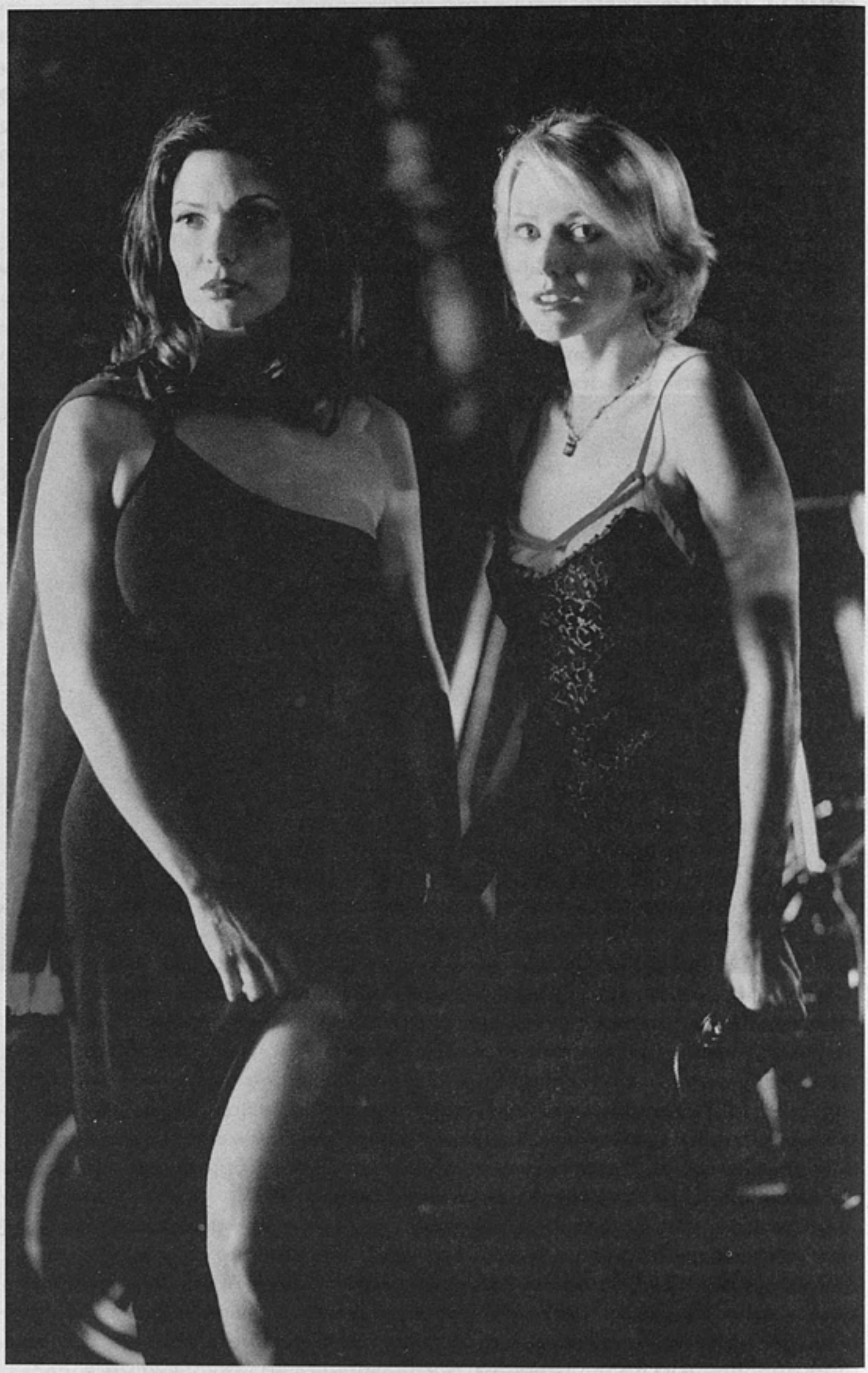
«Малхолланд Драйв»

«В тридцать лет Рэндольф Картер потерял ключ от двери сновидений», — пишет Лавкрафт о герое рассказа «Серебряный ключ». У Дэвида Линча никогда не было ключа от сновидений. Двери между реальностью и сном в его мире никогда не запирались. Их даже невозможно было плотно прикрыть — гуляющие по линчевским фильмам сквозняки в любой момент могли их распахнуть. Да и были ли вообще двери? Только тяжелые бархатные портьеры, чуть колышущиеся от потусторонних сквозняков.

Какая разница, была ли сном, галлюцинацией или явью завораживающая реальность «Дюны», «Синего бархата» или «Дикого сердцем»? Только в «Твин Пикс» Линч все же научился называть сон сном и даже фиксировать те моменты, в которые его герои просыпались или засыпали. Но разве сам жанр сериала не является осуществлением мечты любого сновидца — сон с гарантированным продолжением, растянувшийся на несколько месяцев?

Впрочем, дважды казалось, что дверь между сном и явью захлопнулась — когда Линч снимал «Шоссе в никуда» и «Простую историю». Чем было «Шоссе», как не историей сновидца, безнадежно запертого в своем сне и обреченного погружаться во все новые и новые кошмары — вплоть до того последнего сна, из которого не бывает пробуждения. И чем была «Простая история», как не героической попыткой принять стопроцентно дневную реальность, не омраченную никакими снами?

Теперь Линчу пришлось искать ключ к сновидениям. Он нашел его в «Малхолланд Драйв». Линч начал снимать «Малхолланд Драйв» еще в 1999 году, одновременно с «Простой историей», как новый телевизионный про-



«Малхолланд Драйв»

ект. Но пилотные серии не понравились продюсерам — говорят, кого-то из них шокировал крупный план собачьего дерьма на тротуаре. Проект остановили, и лишь в 2001 году, благодаря французскому продюсеру Алану Сарду, Линч смог завершить «Малхолланд Драйв» как полнометражный фильм.

Ключ, действительно, нашелся. Синий, блестящий, сделанный из неведомого сплава, он обнаруживается в сумочке загадочной брюнетки. Девушка чудом спаслась в автомобильной катастрофе (случайной? подстроенной?), но потеряла память. Она приходит в себя в роскошной старинной

квартире в Лос-Анджелесе и называется Ритой — увидев висящий на стене постер с Ритой Хейуорт. Обитательница квартиры — юная белокурая провинциалка, приехавшая покорять Голливуд, — пытается помочь загадочной незнакомке. Сюжетных ходов, путаных, лабиринтоподобных, заводящих в тупики, в «Маллхоланд Драйв», действительно, хватило бы на сериал. Здесь будут кинопробы, во время которых множество девушек будут петь сладкие мелодии в духе столь любимых Линчем наивно-гламурных 50-х — почти как в его сериале «Прямой эфир», посвященном началу телевизионной эпохи. Злоключения амбициозного молодого кинорежиссера, которого преследует таинственная голливудская мафия. (Зловещего мафиозного босса, выплевывающего в белоснежную салфетку неугодивший ему эспрессо, играет композитор Анджело Бадаламенти.) Похождения незадачливого киллера. Косматый монстр, обитающий на заднем дворе закусочной. Загадочный ковбой, изъясняющийся невнятными притчами. И завораживающая — так, что мурашки бегут по коже, — сцена в ночном клубе Silenzio, еще более магическом, чем те, где пели Джули Круз и Изабелла Росселлини. Здесь в пыльно-золоченых старинных ложах сидят дамы с синими волосами, а на сцене певицы умирают, захлебнувшись собственными рыданиями, но пение продолжается. В Silenzio не бывает живой музыки — только фонограмма, только иллюзия...

Когда в «Малхолланде» появляется пресловутый линчевский карлик — Майк Джей Андерсон, радуешься ему, как старому знакомому. Ведь нет ничего слаще возвращения в старое, казалось бы, навсегда утраченное сновидение.

Синий ключ прилагается к коробочке из того же загадочного материала — цвета то ли синего бархата, то ли хромокея — голубого задника, на фоне которого снимаются актеры, чтобы впоследствии оказаться перенесенными в сотворенные компьютером фантастические миры. Коробочка, почти как шкатулка в «Восставших из ада», обладает способностью засасывать людей и извергать загадочных гомункулосов, по-мышиному жутко просачивающихся в щели под дверями...

Там, где есть ключ, обязательно существуют двери. Их можно закрывать и открывать по собственному усмотрению, переключая параллельные реальности поворотом ключа. Рано или поздно кто-то проснется, и рассыпанные фрагменты сюжетного паззла придется складывать в совсем другую картинку...

Но кому снится этот сон? Неужели, действительно, одной из двух героинь? Блондинка и брюнетка, инженю и вамп, подруги, соперницы, сестры, двойники. Жертвы и одновременно воплощения действующих в линчевском мире загадочных потусторонних сил. Разве не двоящиеся женщины были героинями линчевских сновидений, агентами потустороннего мира? Лора Палмер, возвращающаяся в мир живых в облике своей двоюродной сестры. Меняющая обличия Патрисия Аркетт в «Шоссе в никуда»? Неужели теперь все поменялось и теперь мы снимся нашим снам? Или тот, кому все это снится, так и не появляется в фильме? Разве название (и место действия) фильма «Малхолланд Драйв» не звучит почти как анаграмма фамилии главного линчевского сновидца — давно не появлявшегося в его картинах Кайла Маклохлена?

А может быть, на самом деле уже давно ничто никому не снится? Есть только проигрываемые вновь и вновь фонограммы старых сновидений. Заснятые заранее грезы, впечатанные в то пространство, где был лишь синий хромокейный задник.

Статья была написана для безвременно умершего сайта weekend.ru

АНДРЕЙ ФИЛОЗОВ

ЗРИТЕЛЬСКОЕ ПРИЗНАНИЕ ЧИТАТЕЛЯ ТОЛКИЕНА

«ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ: БРАТСТВО КОЛЬЦА», режиссер Питер Джексон

«Властелин колец: Братство кольца»

Последние годы я боялся раскрыть Толкиена, как страшатся подходить к причастию в состоянии смертного греха. Мне уж и думать не хотелось, чем все может кончиться, но тут послышался трубный глас Голливуда, теперь я просто обязан был перечитать «Властелина колец». Я долго мялся, чувствуя своим долгом начать с «Сильмариллиона», но, не будучи в силах это сделать, схватил «Хоббита», и это было правильно. Я по-прежнему не ощущаю себя достаточно clean and brave, но вот св. Франциск Сальский пишет, что если ты должен проповедовать, а нравственно ты не вправе, плюнь на все и проповедуй, выполняй свой долг. Так я начну, поделюсь мыслями.

Кино я посмотрел трижды и всякий раз в середине седьмого ряда, но искомый surround все равно не услышал и, если бы в Париже не посетил Gaumont, решил бы, что большего и желать нельзя, а так в который раз проклял наши кинотеатры, где, возможно, стоит хорошая аппаратура, но то ли подключают ее не так, то ли... Зато копия была и впрямь широкоформатная. Почему я об этом говорю? Потому что для того и существует кино, чтобы смотреть «Властелина колец».

Как может показаться на первый взгляд, публика в кинозале делится на «чокнутых толкиенистов», пришедших высматривать в кадре пресловутые этикетки на яблоках (которые якобы забыли отодрать), и безликое стадо, не имеющее представления о предмете и попавшее на просмотр случайно. На презентации в «Орбите» это было особенно наглядно: тут и там сновали розовощекие ряженые с мечами и луками, а массовый порыв присутствующих

сводился к стремлению перекусить на халяву (что само по себе вполне по-хоббитски). С наступлением темноты в зале настало время для настоящих зрителей. Справа от меня сидели двое приятелей в зрелых годах, все три часа они громко разговаривали и смеялись. Особенно весело было во время диалогов, единственной за весь фильм романтической сцены и в эпизодах гибели героев.

Тема дискуссии, в общем, сводилась к сексу, интерпретируемому в привычном заборном духе. Слева расположилась стайка тинэйджеров, непрерывно задававшая присутствующим вопросы типа: «А кто это?» или «А что это?» То есть тридцатилетние реагировали на уровне испорченных тринадцатилетних, а тринадцатилетние — как дети такого возраста, в каком их вообще не принято водить в кино.

Между тем наряду с «толкиенистами» и случайной публикой есть еще, не побоюсь этого слова, нормальные люди, для которых Толкиен — один из величайших авторов прошедшего века, а «Властелин колец» — гениальная книга, перевернувшая и изменившая их жизнь, как переворачивает и меняет жизнь мыслящего существа любой акт творчества — зримое свидетельство торжества духа над энтропией. «Толкиенисты» рядятся в разноцветные тряпки, куют жестяные мечи и уходят в леса, где у костров называют друг дружку призрачными именами. Для них мир Толкиена прежде всего мир виртуальный, «альтернативная реальность», то есть возможность побега от тяжкой повседневной обязанности в союзе с Создателем творить реальность истинную. На другом полюсе мироздания воспринимают проблематику Толкиена как бред. Вот уж действительно, «для иудеев соблазн, для эллинов безумие».

Мне особенно трудно свидетельствовать о «Властелине колец», потому что, раскрывая книгу, испытываю разнообразные чувства, видя кровь, застывшую меж строк. Это, в частности, и моя кровь. Ежели публицистика есть откровенный разговор, я отбуду эту художественную повинность. Книга помогла мне сформировать мировоззрение, попутно разрушила мою жизнь (я об этом не жалею), и теперь я сам отвечаю за все. Десять тысяч воинов в сверкающих доспехах ничего не стоят; все творится здесь и сейчас, и те, кто не понимает, каким образом судьба Средиземья зависит от них, зря тратят время на чтение.

Принято считать, что фильм и книга, по которой он снят, — все-таки разные вещи. Это особенно очевидно, когда речь идет о великих книгах. Катерина Кронгауз в «Московских новостях» поспешила успокоить заранее всполошившийся «толкиенистский» курятник, снисходительно объявив киноверсию всего лишь иллюстрацией, а отнюдь не экранизацией Толкиена. С моей точки зрения, создатели фильма справились с работой. Стопроцентное следование оригиналу для экранизации то же, что фотографический реализм для живописных полотен. Спору нет, Брюллов с Энгром — большие искусники, однако их мастерство как-то «не греет», особенно в наш век высоких технологий. Deep Impact или Dante's Peak куда круче самых распоследних дней Помпеи, и никакие подмышки гаремных купальщиц не сравнятся с Wild Wet Video или приложениями к Hustler. Писатель и режиссер творят по разным законам: если первый пишет «из головы» — собирает материал, осмысляет его и создает модель, то второй, скорее, спинным мозгом чувствует свою задачу.

Для литератора главное происходит в области духа, и очень важно, чтобы дух этот не выхолащивался, не отрывался от земли, превращая писателя в «ангела с голубыми яйцами». А вот искусство — сфера сугубо плотская, и от своего адепта требует чутья. Здесь важнее всего одухотворение этой творящей плоти, вертикальная, а не горизонтальная направленность творческого процесса. И способы творческого выражения у них разные. Книга — это, прежде всего, «рассказанная история», тогда как в кино все-таки главное отнюдь не сюжет, а картинка и звук. То есть литература воздействует на читателя «через голову», очаровывая его сладкими речами и предоставляя самому рисовать соблазнительные картины, а кино без лишних разговоров проходится непосредственно «по эрогенным зонам».

Больше всего я, муравьевский выкормыш, боялся перевода, но он оказался на удивление терпимым. Да и дубляж не подкачал: на совете в Раздоле актер, дублирующий Шона Бина в роли Боромира, удачно интонирует, а когда Кейт Бланшетт произнесла по-русски: «Он упал во мрак...», я не ощутил разочарования. Кроме того, в переводе была одна мелочь, настоящая находка, не знаю, осознавал ли это сам переводчик. В «Гарцующем Пони» Фродо представляется как Подхолмс (в смысле — под Холмом живет). В варианте В.С.[1] фигурировал Накручинс (в честь Торбы-на-Круче), и было в этом что-то такое накрученное и неестественное, как и во всякой любительской конспирации. Так вот, Подхолмс, по-моему, ничуть не хуже. Тут имеет место некая идиотская внушительность и солидность, совсем как у бывалых людей, хотя, конечно, на полтона ниже: «Как вы догадались, Подхолмс?» и т.п. В общем, здорово.

Должен признаться, что за всю свою сознательную жизнь я никогда не дерзал представлять себе Арагорна или Галадриэль и был искренне заинтригован тем, что сумеет мне предложить режиссер. Я, простой читатель, живущий под теми же звездами, что и герои Толкиена, не был озабочен их портретными чертами, как не представлял себе Одиссея или Кухулина; я просто живу вместе с ними, читаю о них и знаю, что они как-то выглядят. Когда я услышал, что Шон Бин играет Боромира, мне это сразу понравилось. И должен сказать, что я не обманулся в своих ожиданиях. Галадриэль изобразить очень сложно; по сути, это ведь воплощение вечной женственности, а сыграть такое — это, как сказал бы Бивис, круто. Поэтому я сразу же оговорюсь, что пристрастен. Кейт Бланшетт затрагивает в моем сердце самые чувствительные струны, ее образ есть собрание неких идеальных черт, и я не представляю себе другую Галадриэль. Что до ушей (из-за которых, по ее словам, она и согласилась на роль) — они лишь дополнили ее в высшей степени далекий от всяческих стандартов облик.

Перечень может быть продолжен. Проще сказать, кастинг показался мне адекватным. Вот Арагорн Вигго Мортенсена: посмотришь на него и не скажешь — то ли он еще очень молод, но выглядит старше, то ли невообразимо стар (для человеческого существа), но кажется почти юным (сказывается происхождение). О хоббитах трудно говорить сильно и ярко — это все равно что декламировать «Книгу о вкусной и здоровой пище». Я думаю, сами хоббиты такое эмоциональное к себе отношение как минимум не поймут. Поэтому скажу только, что актеры меня убедили. Трепетное мальчишеское обаяние делает Элайджу Вуда несколько «не от мира сего», но сам Фродо Торбинс и был в глазах односельчан вот таким странноватым инфантилом. У Сэма (Шон Астин) то самое лицо, какое я бы хотел видеть рядом с собой в окопе, а экранные Пин (Билли Бойд) и Мерри (Доминик Монахан), на мой неискушенный экранизациями Толкиена взгляд, полностью соответствуют своим литературным героям.

Эльфы красивые и жуткие, как марсиане у Брэдбери или некие существа из параллельного мира (собственно, они и есть эти существа), — вроде бы как люди, но не люди. Они живут с вами, но думают при этом свою эльфийскую думу, глубоко вам чуждую. Вы можете их любить, но не в силах им помочь. Вообще никто не в силах помочь, кроме Создателя и нас самих. Особенно мне понравился Элронд (Хьюго Уивин) — погруженный в себя человеконенавистник, безмерно утомленный ответственностью и борьбой с отчаянием. Когда он сбрасывает с себя покров отчуждения и гневно набрасывается на всех кто попадется под руку — людей, гномов, магические штучки, — он только и ждет, что его чем-то порадуют. Все-таки это полуэльф, прекрасно помнящий то болото, из какого он выкарабкался. Это тем более символично, что зритель к такому Элронду отнесся с недоверием, для публики он недостаточно чудесен. Одна моя знакомая девочка так прямо и заявила, что для нее Уивин навсегда останется «агентом Смитом» из «Матрицы».

[1] Владимир Сергеевич Муравьев, переводчик «Властелина колец».

Спасибо, не вспомнила Присциллу, королеву пустыни.

Очень, прости Господи, хороши орки, особенно в Мории, где они сыплются с потолка по стенам, как тараканы. Эльфы со своим абсолютным чутьем на мелочи не разменяваются — служа злу, полностью обретают природу зла, идут до конца. А если соединить железную волю людей с эльфийской цельностью да развернуть все это вниз, пожалуй, выйдет как раз такой Урукхай, каким его увидели создатели фильма. Такое если и побеждать, так только с Божьей помощью.

В работе над фильмом принимали участие прославленные иллюстраторы Толкиена — Алан Ли и Джон Хоув. Есть еще Роджер Гарланд, Тед Несмит и многие другие, действующие на свой страх и риск, поскольку сам автор редко сопровождал текст какими бы то ни было картинками. По словам Хоува, в творческом тандеме Ли играл главную роль, оставив партнеру подробности, благо их была тьма. К сожалению, мне показалось, что режиссерский замысел не позволил Алану Ли развернуться. Его рисунки, грустные и тревожные, полны глубочайшего очарования и способны ранить в самое

«Властелин колец: Братство кольца»

сердце. К слову сказать, Ли так же точно сдержан и осторожен, как и Толкиен. Приоткрытая дверь, тропинка в лесу, по которой кто-то только что прошел, следы на песке... Все это подошло бы для утонченного и глубокого телесериала вроде «Скорой помощи», но это совсем не в духе блокбастеров. Тем не менее все, что Алан Ли мог здесь сделать, он сделал.

Батальные сцены великолепны. Когда Леголас пускает одну стрелу с близкой дистанции, другую вплотную, третью попросту втыкает в горло противнику, как кинжал, выигрывает мгновение, поворачивается и вновь бьет из лука — совершенно спокойный и будто не от мира сего в самом сердце яростной схватки, — приходит на память последняя битва из «Семи самураев», когда начальник Симада вот так же плавно и стремительно изгибает свой лук под дождем. Но это единственная «восточная» ассоциация. (Кроме того, Куросава — это не «японское» или «азиатское» кино, как и Бергман — не «шведское» кино.)

Что до Азии в целом с ее героическим презрением к жизни, то я рад, что ей «утерли нос». Вездесущие боевики кунфу и всякие самурайские «тямбара» воспитали в нынешнем зрителе некое пораженчество. Многие уже при-

выкли воспринимать воинские добродетели как прерогативу «загадочного Востока» (вот что пуще всего ненавидел Толкиен); сами узкоглазые герои в это как будто поверили и считают себя, любимых, настоящими мачо. Умение правильно сжать кулак в соответствующем обществе почти удостоверение исполина духа, своего рода «талон на место у колонн». Но, сидя в зрительном зале с разинутой пастью и созерцая поединок Арагорна с вожаком Урукхая, остро чувствуешь, что все необходимые навыки отнюдь не утрачены западной цивилизацией, а лишь оттеснены на второй план до поры. Вот черный воин выдергивает кинжал из ноги и бросает в героя, а тот, с разбитым лицом, отбивает кинжал взмахом меча и становится ясно, что атака страшного врага сломлена. Все это не больше похоже на «Крадущегося тигра» и тому подобное, чем кровавая драка Лайама Нисона в роли Шиповника с Патриком Суэйзи (Next of Kin) — на фильмы с участием Джета Ли.

Честно говоря, как-то даже неловко упоминать о работе операторов, в первую очередь самого Эндрю Лесни («Золотой треножник» Австралийского кинематографического общества за «Кроху» в 1996 году), цифровых спецэффектах и собственно Новой Зеландии. Об этом пишут все рецензенты. Возникает мысль, что производство «Властелина колец» было угодно небесам. И гордость за всех, кто умеет делать такие вещи. Свыше четверти миллиарда долларов вгрохали не зря! К примеру, постановкой «правильного» эльфийского произношения с актерами занимались дипломированные лингвисты Эндрю Джек и Ройзин Карти, обратившие, в частности, внимание на соответствующее каждому из героев произношение, выдающее его принадлежность к той или иной расе. Впрочем, это нам еще предстоит разбирать на DVD. Видимо, по мнению создателей, было из-за чего ломать копья. И точно, услышав раз эти созвучия, хочется внимать им снова и снова. Фехтование ставил сам непревзойденный Боб Андерсон, чуть ли не величайший на Западе специалист по мечам. Кстати, он осчастливил своим участием еще «Звездные войны». Костюмы, оружие и подобающий грим обеспечивали Нгила Диксон и Ричард Тейлор, мы их неплохо знаем по «Зене, королеве воинов». Во «Властелине» им было где развернуться. Вообще, над фильмом работали почти исключительно неслучайные люди. Филиппа Бойенс, автор сценария, к примеру, с одиннадцати лет бредила книгой. Общеизвестно, что Элайджа Вуд просто землю рыл носом, чтобы получить роль Фродо, и даже сам отснял несколько сцен в Хоббитании любительской камерой и прислал их Джексону, лишь бы выбрали его. Слава Богу, так и вышло.

В своей оценке я движим отнюдь не сентиментальной восторженностью, а только смирением. Я счастлив, что кто-то нашел в себе силы на такой труд; я радостно отмечаю каждую из удач и почти равнодушен к промахам. Когда на тусовке возникает крутая чува в клевом прикиде, олдовом и нафьюченном, кто-нибудь непременно обратит внимание на ее недостатки. Так вот, если называть вещи своими именами, этот «кто-нибудь» — гад. Не в том дело, что он давно отнял сам у себя способность удивляться и радоваться, а теперь отравляет эту радость другим. Есть еще такое предположение, что мир погибнет от неблагодарности. Милые молодые люди, не поднимавшие в своей жизни ничего тяжелее ручки, а равно великовозрастные снобы плюют на каторжную работу нескольких сотен профессионалов, сделавших, во всяком случае, то, на что они были способны, и честно отработавших свои деньги. Хамство имеется в виду не бытовое, а метафизическое, когда мы проходим по жизни, «глядя на свои ноги», равнодушные ко всему, что лежит за пределами нашего дорогого болота, самовлюбленные критики чужого труда. Позволь же, дорогой читатель и зритель, напомнить тебе, что фильм — это, понимаешь ли, entertainment, то бишь зрелище, развлечение. Если ты настолько выше нашего простого сельского праздника, можешь не приходить. Нам всем будет тебя не хватать, но обещаем, что мы как-нибудь утешимся. Как говорится, «ушел Тантрис, и пес с ним».

АЛЕКСЕЙ ДОЛЖЕНКОВ

ЯПОНСКОЕ НАСТУПЛЕНИЕ

Когда культура подкрадывается сзади и дает видеокассетой по голове, это и есть культурный шок.

К.Широв

Все хорошо знают, что мультфильмы — это для детей. Все хорошо знают, что комиксы — это для тинэйджеров. Все хорошо знают, что взрослые образованные люди не смотрят мультфильмы и не читают комиксы. Единственные, кто этого не знает, — люди, живущие в Стране восходящего солнца.

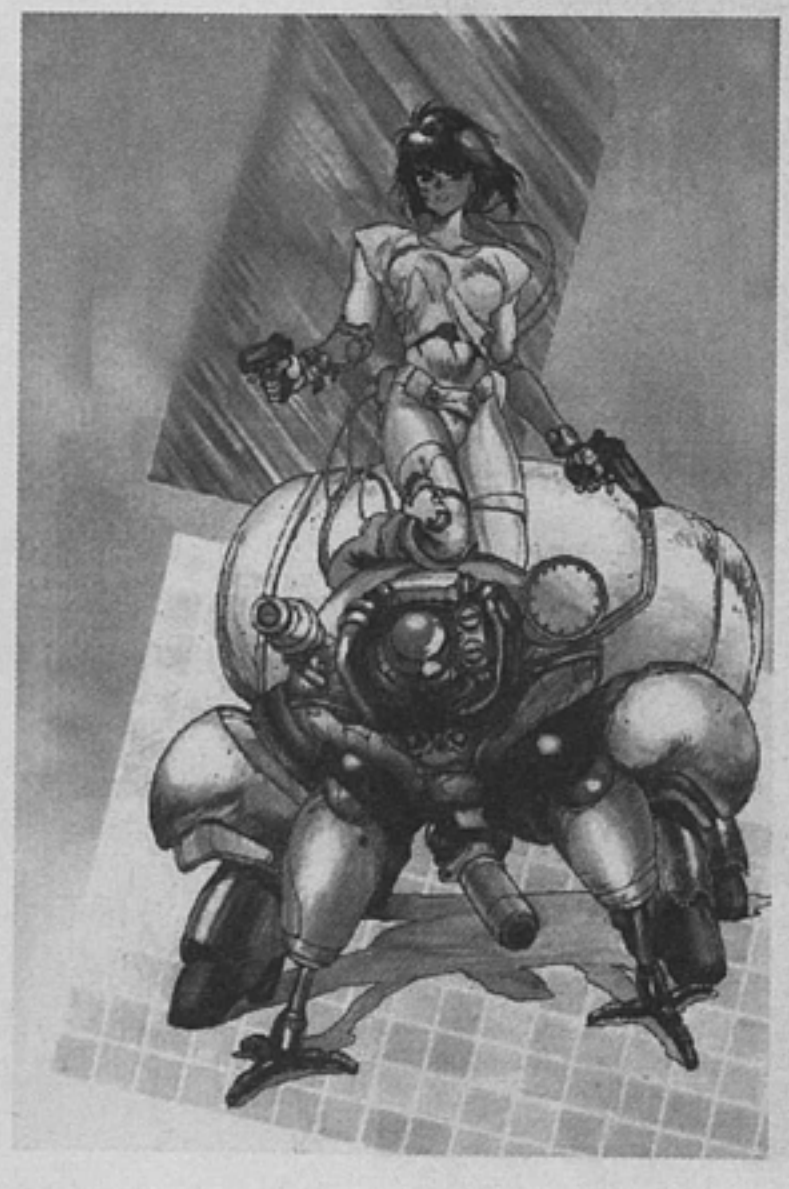
Совершенно верно, в статье пойдет речь о японцах и об одном странном культурном феномене — синтезе мультипликации, комикса и музыкальной поп-культуры. Сами японцы называют их совершенно иначе — они говорят об *анимэ, манге* и *идору*. Эти слова можно услышать и из других источников, но чаще всего люди, которые их употребляют, не имеют ровным счетом никакого представления, о чем говорят. Человек, знающий, что такое манга и анимэ, предпочтет больше ни с кем об этом не разговаривать, поскольку мало кто воспринимает всерьез взрослого, любящего мультфильмы. В лучшем случае скажет: «Анимэ — это японская мультипликация, манга — японские комиксы, идору — японские поп-звезды».

На самом деле при всей точности данная формулировка практически не несет в себе полезной информации. Она не передает ни внутренней графической эстетики манги, ни сюжетного многообразия анимэ, ни очарования девушек идору, а также не объясняет, почему аудиторией манги оказываются не столько дети, сколько вполне взрослые люди и почему в Японии кассовые сборы у рисован-

ной полнометражки могут быть значительно больше, чем у голливудского блокбастера.

Причины, по которым анимэ столь популярно в Японии, лежат в прошлом Страны восходящего солнца. Многие считают, что традиция рисованного рассказа появилась в Японии в период Эдо (1600—1868). Рождение этого явления связывают также с деятельностью Осаму Тэдзука, великого японского мультипликатора и автора комиксов. Один мой знакомый ведет отсчет с 1945 года, с падения атомной бомбы на Хиросиму. Надо отметить, что и для столь экстравагантного утверждения есть свои исторические основания.

После того как Иэясу Токугава завершил начатое Одой Нобунагой и Тоётоми Хидэёси объединение страны, расколотой на куски гражданскими войнами, Япония почти на две с половиной сотни лет закрыла свои границы для иностранцев. В 1853 году американская эскадра под командованием коммодора Мэтью К. Перри вошла в Эдойский (ныне Токийский) залив. Под дулами пушек Япония пошла на подписание торгового договора и открытие границ. Столкновение с чужой культурой привело к мгновенному социальному взрыву в стране. После кровопролитной гражданской войны сёгун отрекся от власти, и произошла реставрация императорского правления. Страна начала всеми правдами и неправдами догонять ведущие мировые державы, ушедшие далеко вперед в развитии экономики и науки. Японцы учились, заимствуя все — от новейших технологий до европейского покроя одежды. В то же время они не утратили своей культуры, находя место для новых вещей и идей в уже сложившемся устройстве жизни. К XX веку страна была настолько сильна и развита, что оказалась в состоянии бросить вызов такому могущественному государству, как Россия, и победить. Однако эта победа сослужила Японии плохую службу, приведя к власти милитаристов. В итоге японцы ввязались во вторую мировую войну. После Мидуэя, Гуадалканала и падения бомбы страна опять оказалась в самом начале дистанции — оккупированная, лишенная права на армию, с вдребезги разрушенной промышленностью. Но, как утверждает старая шутка, «ничто не остановит юного кактусовода». Япония в очередной раз начала подниматься из руин.



Одна из самых острых проблем послевоенной Японии — развлечения для детей. Американская администрация запретила большую часть довоенной мультипликации и комиксов, не без оснований оценив их как милитаристскую пропаганду. Разумеется, в центральных городах в больших количествах шли американские игровые и мультипликационные фильмы, оказавшие впоследствии свое влияние на японских художников. Но уже спустя несколько лет ситуация улучшилась — в газетах начали появляться первые японские комиксы. Еще до подписания в 1951 году мирного договора с Америкой и снятия цензурных ограничений манга начала стремительно развиваться. Для того чтобы продукция нашла спрос в разоренной войной стране, она должна была продаваться почти задаром. Комиксы издавались на плохой газетной бумаге, оплата художников была мизерной, но при этом им разрешали любые стилистические эксперименты. В такой обстановке работал и Осаму Тэдзука, названный впоследствии «отцом манги». Он впервые применил в комиксе кинематографические приемы — показ действия с разных точек зрения, крупные планы и подчеркнутое изображение фаз движения. По сути, манга Тэдзуки представляла собой готовый макет анимационного фильма, являясь при этом вполне самостоятельным произведением. Творческое наследие Тэдзуки и традиция одновременно создавать мангу и анимэ окончательно определили облик японского рисованного кино. Возникшая практика производства сериала, состоящего из отдельных эпизодов, при этом объединенных сквозным сюжетом, заставила зрителя в большей степени уделять внимание истории, которую рассказывали аниматоры, чем графическим приемам, которые они при этом использовали.

Сложные, многоплановые, а подчас и запутанные сюжеты требовали резко увеличить объем комиксов и продолжительность анимации — просто чтобы хватило места для раскрытия всех нюансов. В результате снимались длинные, эпизодов по пятьдесят сериалы. Наиболее популярные фильмы обрастали еще большим количеством томов манги, которая тоже, в свою очередь, рисовалась огромными объемами, а потом еще и экранизировалась. Современный японский изобразительный стиль эволюционировал в сторону упрощения, пытаясь выразить как можно больше эмоций как можно меньшим количеством штрихов. Реалистичность изображения была принесена в жертву выразительности.

Глубина и разнообразие сюжетов позволили манге и анимэ надежно удерживать своих поклонников, невзирая на их возраст. Дело в том, что реализация сложных спецэффектов в кино — дело дорогостоящее, а в мультипликации космический крейсер или разрушение небоскребов стоят столько же, сколько кадры потасовки, если не дешевле. Поэтому анимэ и манга мгновенно стали прибежищем едва ли не всех жанров кинематографа — от научной фантастики, мистики, фэнтези до мелодрамы, детектива, триллера, комедии. И сложно припомнить тематику, которая не нашла своего отражения в рисованном японском кино и в графических романах.

Более того, некоторые вещи, редко встречающиеся в обычном кино, в анимэ уже давно нашли свое место. Типичный пример — грустная история о боевых роботах. Существует всего несколько кинофильмов, в которых действуют боевые гуманоидные машины-гиганты, несмотря на то что эта тема давно облюбована американскими фантастами. Даже Верхувен, экранизируя «Звездный десант» Хайнлайна, не смог заключить солдат в тяжелые бронескафандры, описанные в книге. У японцев в анимэ Starship Troopers герои щеголяют, как им и положено по первоисточнику, в нескольких сотнях килограммов стали и оружия.

Музыкальная культура Страны восходящего солнца долгое время стояла в стороне от мультипликации, поскольку пребывала в затяжном послевоенном кризисе. Анимэ озвучивалось должными героическими или лирическими мелодиями, однако сама по себе музыка ничего принципиально нового собой не представляла. Ситуация стремительно изменилась с рождением концепции идору — идолов, юных, зачастую несовершеннолетних исполнителей. Основой их привлекательности были не столько вокальные таланты, сколько красота и обаяние.

Когда заглавная песня полнометражного фантастического анимэ «Макросс» заняла призовые места в хит-парадах, к музыке в анимэ стали относиться серьезно. Постепенно возник интерес к людям, стоящим за кадром, — к *сэйю*, актерам озвучки. Среди музыкантов стало весьма престижно писать музыку для анимэ, а наиболее популярные сэйю стали известными исполнителями.

Однако окончательное формирование слоя массовой культуры, в котором манга, анимэ и музыка слились в одно целое, произошло чуть позже, когда в игру вступили *отаку* — так называют в Японии фэнов анимэ и манги. С момента возникновения индустрии прошло тридцать лет, выросло целое поколение людей, которые были настоящими любителями анимэ, и среди них нашлись те, кто захотел превратить свое хобби в работу. Художники и аниматоры новой волны создавали то, что хотели бы смотреть сами, и, будучи представителями той самой фэнской прослойки, точно попадали в ее вкусы. Невзирая на новаторство, нестандартные сюжетные и художественные эксперименты в области компьютерной графики, они неизменно пользовались огромной популярностью и вниманием.

Позаимствовав приемы из японской художественной традиции, западной анимации и комиксов, манга и анимэ стали частью культуры Страны восходящего солнца. Ожившая мечта людей, которые мыслят иероглифами, картинками, идеями — чем угодно, только не словами. Мыслят иначе, чем весь остальной мир. Неосведомленного человека, которому хватило наглости, любопытства или глупости действительно вникнуть в анимэ, ожидает настоящий культурный шок.

К сожалению, в нашей стране испытать его тяжело. На настоящий момент наше телевидение не показало ничего, кроме нескольких сериалов изрядной древности и сомнительного качества, а в кино анимэ появлялось разве что на проходящем каждую осень японском кинофестивале. Манга же в нашей стране и вовсе не издавалась. Единственное, что внушает надежду, — начавшееся японское наступление на европейский и американский кинопрокат.

Автор хотел бы выразить благодарность за помощь в написании этой статьи сотрудникам «Проекта7» (www.project7.ru).

НАШИ АВТОРЫ

Сокуров Александр Николаевич ***(р.1951)*** — режиссер. Окончил исторический факультет Горьковского университета, режиссерский факультет ВГИКа (1979, мастерская А.Згуриди). С 1980 г. — режиссер «Ленфильма». Автор многих известных документальных и игровых фильмов, среди них «Одинокий голос человека», «Скорбное бесчувствие», «Жертва вечерняя», «Дни затмения», «Камень», «Тихие страницы», «Мать и сын», «Молох», «Телец», «Русский ковчег». Заслуженный деятель искусств РФ, призер многих МКФ.

Проскурина Светлана Николаевна — режиссер. Окончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа (1973, заочно), ВКСР (1977, мастерская Ю.Карасика). С 1981 г. — режиссер «Ленфильма». Сняла фильмы «Детская площадка», «Случайный вальс», «Отражение в зеркале».

Москвина Татьяна Владимировна — критик, журналист, актриса. Окончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа. Печатается в ведущих периодических изданиях Москвы и Санкт-Петербурга, снималась в фильмах «Мания Жизели», «Дневник его жены».

Долин Антон Владимирович ***(р.1976)*** — журналист, кинокритик. Окончил филологический факультет МГУ, аспирантуру ИМЛИ. Сотрудник газеты «Газета», кинообозреватель радио «Эхо Москвы».

Ситковский Глеб Семенович ***(р.1968)*** — театральный и кинокритик. В 1988 г. поступил на театроведческий факультет РАТИ (мастерская И.Соловьевой). В 1993—1999 г. — театральный обозреватель «Независимой газеты», с 1999 — газеты «Вечерний клуб».

Карахан Алексей Львович ***(р.1981)*** — киножурналист. Студент факультета журналистики МГУ. Работает в газете «Коммерсантъ».

Зубавина Ирина Борисовна — киновед, кинокритик, кандидат искусствоведения. Окончила факультет кинематографии и телевидения Киевского театрального института им. И.К.Карпенко-Карого. Доцент этого института, ученый секретарь отделения киноискусства Академии искусств Украины. Автор многих статей в научных и периодических изданиях.

Матизен Виктор Эдуардович ***(р.1949)*** — кинокритик. Окончил механико-математический факультет Новосибирского государственного университета, киноведческий факультет ВГИКа (1986, заочно). Работал в журналах «Кино-глаз», «Обозреватель», «Огонек», в газетах «Новое русское слово», «Общая газета», на REN TV. С 1998 г. — кинообозреватель «Новых Известий».

Любарская Ирина Юрьевна — кинокритик. Окончила МГУ. Работала в журналах «Столица», «Стас», в «Общей газете». В настоящее время — в журнале Premiere.

Хван Александр Федорович ***(р.1957)*** — режиссер, сценарист, актер. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1980, мастерская Л.Кулиджанова, Т.Лиозновой). Постановщик фильмов «Дюба-Дюба», «Свадебный марш», «Дрянь хорошая, дрянь плохая», «Умирать легко» и др. Снимался в фильмах «Линия жизни», «Научная секция пилотов», «Странное время» и др. Лауреат нескольких кинопризов. Автор книги стихов «Букет».

Мартынов Владимир Иванович ***(р.1946)*** — композитор, один из наиболее известных представителей отечественного «минимализма», автор музыки к фильмам «Слово для защиты», «Поворот», «Юность Петра», «В начале славных дел», «Холодное лето пятьдесят третьего...» и др. Автор ораторий «Апокалипсис» и «Плач Иеремии», положенных в основу спектаклей Ю.Любимова и А.Васильева. Автор книг «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси», «История богослужебного пения» и др.

Клюев Евгений Васильевич ***(р.1954)*** — писатель, публицист. Окончил Тверской государственный университет по специальности «русский язык и литература». В 1992—1993 г. — главный редактор газеты «Миссия», в 1993—1996 — декан факультета журналистики Российской академии образования. С 1996 г. живет в Дании. Публиковал стихи, новеллы, сказки в периодике и отдельных изданиях. Роман «Книга теней» номинирован на премию «Букер»-97.

Эшпай Валентин Андреевич ***(р.1953)*** — киновед, кинокритик. Окончил сценарно-киноведческий факультет ВГИКа (1976). Автор многочисленных статей в кино- и музыкальных изданиях. Ведущий рубрики «Американская видеоколлекция В.Эшпая» в различных журналах. Автор (с А.Бессмертным) книги «100 режиссеров американского кино» (2-е издание — «Американские режиссеры поколения «Baby Boom»).

Голынко-Вольфсон Дмитрий Юрьевич ***(р.1969)*** — поэт, культуролог, критик. Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств. Автор поэтических книг и критических статей в журналах и альманахах.

Ткаченко Инна Валерьевна — критик. Окончила факультет журналистики ЛГУ. Работала политическим обозревателем газеты «Смена» (СПб.), главным редактором петербургского представительства ИД «Коммерсантъ». С 1996 г. — главный специалист Дирекции кинопоказа и кинопроизводства ОРТ.

Гаврилов Георгий Юрьевич ***(р.1958)*** — режиссер, сценарист, продюсер. Окончил класс драматического театра в Консерватории Язепа Витола (Рига), режиссерский факультет ВГИКа (мастерская А.Згуриди). Снял фильмы «Московские соблазны», «Хроника: исповедь отчуждения» (призы нескольких МКФ), «Круг», «Неизвестный Барышников», «ПМЖ» и более пятидесяти музыкальных клипов. Лауреат премии Grammy (1999) за клип Legasy (Timbo). Продюсер рекламной кампании российского канала MTV. С 1996 г. живет и работает в США. Владелец студии Bizz Producnion в Нью-Йорке.

Тиквер Том ***(р.1965)*** — немецкий режиссер, сценарист, продюсер. В 1975—1984 г. снимал к/м фильмы. В конце 80-х стал директором берлинского к/т Moviemento. На ТВ делал программы о режиссерах кино. В 1994 г. основал продюсерскую компанию X Filme Creative Pool. Постановщик фильмов «Смертоносная Мария», «Беги, Лола, беги», «Принцесса и воин», «Рай».

Суркова Ольга Евгеньевна — киновед, кандидат искусствоведения. Окончила киноведческий факультет ВГИКа (1968). Работала в журнале «Советский экран», в НИИ теории и истории кино. Автор книги об Андрее Тарковском «Книга сопоставлений», многочисленных статей о кино.

Козаков Михаил Михайлович ***(р.1934)*** — актер, режиссер, писатель. Окончил Школу-студию МХАТ (1956). Служил в Театре им. Маяковского, «Современнике», МХАТе им. М.Горького, Драматическом театре на Малой Бронной, «Ленкоме», Камерном театре (Тель-Авив). Режиссер многих телеспектаклей и телефильмов, включая культовые «Покровские ворота». Автор «Актерской книги».

Синяков Сергей Владимирович ***(р.1973)*** — критик, журналист. Работает в газете «Вечерний клуб».

Кулик Ирина Анатольевна — критик, журналист. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа и аспирантуру в Париже. Печатается в периодике, делает сюжеты новостей на канале «Культура», читает лекции в РГГУ.

Филозов Андрей Альбертович ***(р.1968)*** — критик, журналист. Окончил исторический факультет РГГУ.

Долженков Алексей Васильевич ***(р.1979)*** — студент мехмата МГУ. Изучает японский язык.

S U M M A R Y

Alexandre Sokurov
Only culture will survive

Svetlana Proskurina
With the witness's eyes
Materials on THE RUSSIAN ARK, unique project of Alexander Sokurov.

Tatiana Moskvina
About Ivan and John

Anton Dolin
A la guerre comme à la guerre

Gleb Sitkovsky
Kirdyk in Russian

Alexey Karakhan
Political Correctness or man's truth?
Reviews of Alexey Balabanov's THE WAR (Russia).

Irina Zubavina
An attempt of diagnosis
Review of Youry Ilienko's A PRAY FOR GETMAN MAZEPA (Ukraine).

Viktor Matizen
Terrible Mogadiscio
Review of Ridley Scott's BLACK HAWK DOWN (USA).

Irina Lyubarskaya
All you need is love
Review of Takashi Miike's THE CITY OF LOST SOULS (Japan).

Alexandre Khvan
Youra (Poor Yourik)
Essay by the filmmaker on imitation.

Vladimir Martynov
New sacred space
Composer and music theoretician reflects on sacred space in music.

Evgeny Klyuev
Verbal revival
On verbal stereotypes as a way to ignore reality.

Valentin Eshpai
Farrelli brothers as grave-diggers and intensive therapeutists
Profile of the filmmakers, authors of «physiological» movies.

Dmitry Golynko-Wolfson
Harry Potter, your appearance!
Article on «kind mythologies», the basis of the book and the film about Harry Potter.

Tatiana Iensen
The concept and the reality
Notes on Ekaterinburg Documental films' festival.

Inna Tkachenko
EKLMN concerning PMG

Georgy Gavrilov:
«You don't need to open America»
Review of Georgy Gavrilov's PMG (Permanent Address) and the interview with the director who now lives and works in USA.

Tom Tykwer
Kieslowski is not a dogma but a guide to action
Correspondent of Iskusstvo Kino Stas Tyrkin talks to widely recognized German filmmaker.

Olga Surkova
Chronicle of Tarkovsky. The Mirror
Notes from a critic's diary on the shooting of the film.

Mikhail Kozakov
The third bell
Memoirs of the well-known actor and director.

Sergey Syniakov
The dead stood up and went
The «alive dead» in modern cinema.

Irina Kulik
Phonograms of the old nightmares
Review of David Lynch's MULHOLLAND DRIVE.

Andrey Philozov
Spectator's confession of a J.R.R.Tolkien's reader
Peter Jackson's THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING.

Alexey Dolzenkov
The Japanese attack
Anime and manga as a part of the Japanese culture.

Б Е 21349
17 СЕН 2002

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 21.05.02. Подп. к печати 17.06.02
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,01
Заказ 267. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10
Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

«Город потерянных душ»

Режиссер Миике Такаси

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, А.ДОЛИНА, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, И.МАНЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, Т.МОСКВИНОЙ, Е.ПЛАХОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, И.ТКАЧЕНКО, С.ТЫРКИНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Альтернативное кинообразование.
Александр Баширов, Николай Изволов

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЗВЕЗДА» Николая Лебедева
«НИЧЬЯ ЗЕМЛЯ» Даниса Тановича
«ЛЮСИЯ И СЕКС» Хулио Медема

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР ХВАН
ЛЕВ АННИНСКИЙ
ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ
ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ
ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЭВИД ФИНЧЕР
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Белые Столбы-2002
Непоставленные фильмы: Александр Митта, Владимир Хотиненко, Александр Прошкин, Лев Кулиджанов
Дети в советском кино

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Интернет-мусор

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ДЖОДИ ФОСТЕР

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Хроники Тарковского. «Сталкер»
А.Ваксберг, И.Туманян. Провокация века

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»:
Н.Собакарь. ПОСТАНОВЩИК
Кристина Янда. У ЗВЕЗД КРАСНЫЕ КОГТИ

2002